RAPORTET MIDIS ARTEVE

Është vështirë të jepet një definicion (përkufizim) mbi artin, si dhe kur ka lindur akëcili art. Megjithatë, fillimi apo lindja e akëcilit art mund të kërkohet në kohën kur njeriu filloi t'i vështrojë gjërat dhe dukuritë që ndodhnin rreth tij dhe kur filloi ta shprehte atë që kishte dëgjuar, atë që kishte parë dhe atë që kishte ndjerë. Kështu, p.sh. njeriu parahistorik, njeriu i shpellës, vizatonte në pllakat dhe muret e shpellës gjërat (sendet) dhe kafshët të cilat e kanë tërhequr vëmendjen dhe kureshtjen e tij; ai vizatonte peshqit dhe egërsirat, sepse me të parët ushqehej, kurse nga të dytët frikësohej; ecte dhe kërcente ritmikisht, sepse i ndjenjte lëvizjet në natyrë dhe i dëgjonte zërat (tingujt) e shpendëve dhe kafshëve. Objekt i meditimeve dhe i ndiesive të tij ishte e gjithë natyra me dukuritë e saj: bubullima dhe vërshimet, tërmetet dhe zjarret, të ngrohtit dhe të ftohtit etj. Në lidhje me këto dukuri njeriu e shprehte botën e tij të brendshme dhe ndjenjat e tij i shprehte përmes formave të ndryshme, si, ritmit, vizatimit dhe më vonë edhe të fjalëve. Supozohet se nga reagimet e tilla të njeriut janë zhvilluar degët e ndryshme të artit, të cilat janë bërë objekt i kulturës shpirtërore të njeriut.

Fjala art vjen nga fjala latine **ars, artis,** që ka kuptimin e mjeshtërisë, aftësisë, shkathtësisë për të krijuar diçka. Ky është kuptimi më i ngushtë i fjalës art. Por arti përfshin një fushë më të gjërë të krijimtarisë njerëzore. Në lashtësi ai kishte karakter sinkretik (gr. synkrētimōs – bashkim) dhe në vete përfshinte:

këngët, lojrat, ritet e ndryshme religjioze (fetare). Pra, në kuadër të tij përfshiheshin: poezia, muzika, vallja. Përmes lojës, valles dhe vizatimit njeriu i parë paraqiste fenomenet e ndryshme që i përjetonte shpirtërisht. Po përmes këtyre formave (lojës, valles, vizatimit), në procesin e punës, lindi edhe arti si një formë e botës shpirtërore të njeriut. Por, njeriu i parë, i paraqiste dukuritë e ndryshme pa e kuptuar atë që shihte dhe dëgjonte. Në aktivitetin e tij praktik dhe shpirtëror lindën dhe u krijuan llojet e ndryshme të artit.

Në lidhje me llojet e arteve janë shprehur mendime të ndryshme. Kështu, p.sh. që në antikitet shkrimtari i njohur grek Plutarku (Plutarchos) në lidhje me poezinë dhe pikturën shpreh *mendimin se poezia është pikturë e cila flet, kurse piktura poezi pa fjalw;*[1] Përpjekje për klasifikimin e arteve janë bërë që në lashtësi. Kështu, sipas sofistëve, artet mund të ndahen në ato që krijohen për shkak të kënaqësisë së pastër dhe në ato të cilat krijohen për shkak të ndonjë dobie. Platoni është pëpjekur t'i klasifikojë artet në disa mënyrë. Sipas tij *ekzistojnë arte të cilat lidhen me realitetin (gjuetia), të cilat krijojnë realitet (arkitektura) dhe arte të cilat e imitojnë realitetin (piktura dhe poezia). Piktura imiton me anë të ngjyrërave, loja me anë të lëvizjeve ritmike, muzika dhe poezia me anë të toneve dhe të fjalëve*. Duke iu përmbajtur këtij parimi, **Aristoteli** *përpunon tipologjinë e gjinive letrare*; *ato midis tyre dallojnë për nga mjetet të cilat i imitojnë, për nga objektet të cilat i imitojnë dhe për nga mënyra në të cilën imitojnë*. P.sh. tragjedia, komedia dhe poezia epike kanë për objekt imitimin e

[1]Odnosi među umetnostime, Nolit, Beograd, 1978**, f. 43**

veprimit njerëzor, por në dy të parat ndodh vetëm veprimi, ndërsa në ep, ai, kryesisht përshkruhet. Me ndarjen e arteve, ripunimin dhe sistemimin e tyre janë marrë edhe shumë autorë të tjerë, si, **Ciceroni (Markus Tulius Cicero**), gojëtar romak, filozofi grek **Plotin**i **(Plotinus**), kurse gojëtari kartagjenas, **Marcianus Kapela (Capella**) në fillim të shekullit V, thekson shtatë shkathtësi të lira, të cilat do të vlejnë gjatë tërë mesjetës. Në mesin e këtyre shkathtësive ai përmend: *gramatikën, retorikën, dialektikën, gjeometrinë, arithmetikën, muzikën dhe astronominë*. Katër shkathtësitë e para janë përfshirë me emrin e njëjtë *quadrivium*, kurse tri të tjerat janë quajtur t*rivium*, duke krijuar kështu ciklin e parë të studimeve letrare. Atë që sot e quajmë teori e letërsisë , në mesjetë është quajtur *shkathësi e gojëtarisë*. Deri në fillim të renesansës mbretëronte mendimi, i trashëguar nga mesjeta, se muzika dhe poezia janë arte të lira dhe se qëndrojnë me "lart" se piktura, e cila konsiderohej si lloj "më i ulët" i aktivitetit njerëzor. Kundër këtij vlerësimi çohet **Leonardo da Vinçi** *duke i dhënë përparësi pikturës dhe thekson se ajo qëndron më lart se poezia në paraqitjen e formës, se ajo i shërben syrit, e cila është shqisa më e rëndësishme nga shqisa e të dëgjuarit, se i nxit ndjenjat më shpejt se poezia dhe se ajo, veç tjerash, kërkon përpjekjen dhe shkathtësinë e artistit*. Merita e madhe e renesansës qëndron në atë se artet plastike i ndau nga mjeshtëritë, i bëri shkathësi të lira, të cilat lindin ide dhe i ngriti në shkallën e shkencës. Por, Leonardo da Vinçi e ngriti piktorin mbi shkencëtarin dhe poetin vetëm nëse vepra e tij është unike dhe e veçantë. Sipas tij, *piktura është poezi e nemitur*, *kurse poezia është pikturë e verbër. Poezia është shkencë e cila në shkallën më të*

lartë ndikon te të verbërit, kurse piktura te të shurdhërit (**po aty, f. 50**). Piktura ia kalon muzikës, ajo është mbi të, sepse nuk vdes menjëherë pas lindjes, siç ndodh rasti me muzikën e mjerë (po aty, f.52)... sepse poeti, duke përshkruar bukurinë dhe shëmtinë e ndonjë trupi, ta tregon atë pjesë-pjesë dhe në kohë të ndryshme, kurse piktori ta tregon të tërë dhe përnjëherë (**po aty, f. 52**). Në mesin e studiuesve të artit është edhe **Lesingu** (**Gothold Lessinga**), i cili në veprën e tij **Laokoon** (**Kultura, Beograd**, **1954**)) i përcakton kufijtë e qartë dhe të fortë midis arteve, duke pohuar se artet e ndryshme dallojnë midis tyre nga mjetet e ndryshme të shprehjes. Lesingu konkludon se poezia është art më i gjërë dhe gjithëpërfshirës, arti piktural është më sipëror në paraqitjen e natyrës dhe të bukurisë trupore, por poeti është i vetmi në gjendje t'i përshkruajë ndikimet e asaj bukurie te njerëzit dhe në gjendjet e ndryshme emocionale të tyre. Thelbi i vështrimeve të Lesingut nuk qëndron vetëm në atë se piktura dhe poezia imitojnë natyrën në mënyra të ndryshme (piktura me trupat, kurse poezia me veprime) dhe se shërbehen me materiale të ndryshme, por para së gjithash, në pohimin e tij se mjetet e imitimit gjenden në lidhje të ngushtë me atë që shprehin, që shenja duhet të jetë në harmoni me atë që shënon. Në këtë mënyrë, artet ndahen në dy grupe krejt të veçanta, në *arte hapësinore* dhe *në arte kohore*. *Në artet hapësinore do të mund të pëfshiheshin: piktura, skulptura dhe arkitektura*, *kurse në artet kohore: muzika, poezia, aktrimi*. Të gjitha këto arte dallojnë midis tyre për nga mënyra dhe mjetet shprehëse. Kështu, *muzika si mjet artistik përdor tingujt, piktura – pëlhurën, letrën, brushën, ngjyrat; skulptura – drurin, baltën, gurin, metalin, mermerin etj.;*

arkitektura – materialin ndërtimor; loja ose vallja – lëvizjet ritmike; letërsia – fjalën dhe të folurit. Si art i veçantë (art i shtatë) përmendet edhe *filmi, i cili si mjet artistik përdor – figurat e gjalla lëvizëse*. Filmi është një art ku sintetizohen të gjitha artet e tjera. Përveç filmit, kemi edhe artin teatror me të cilin ka ngjashmëri, sepse edhe filmi edhe teatri i paraqesin dukuritë jetësore në formë të shfaqjeve dramatike. Por edhe filmi edhe teatri dallojnë midis tyre. Kështu, p.sh. personazhet (aktorët) në teatër gjithnjë flasin, kurse personazhet në film flasin vetëm atëherë kur këtë e kërkon figura filmike që të thuan diçka (Andre Marlo). Nga këto dallime kryesore dalin edhe veçori të tjera të filmit dhe të teatrit. Këto dallime janë: në teatër fjala është kryesore; ajo që shihet në skenë është më pak e rëndësishme nga ajo që dëgjohet; në film ndodh e kundërta: më e rëndësishme është figura, kurse fjala dhe zëri kanë rol dytësor. Nga kjo vepra teatrore mund të shfaqet në skenë dhe radio, kurse vepra filmike në kinema dhe në televizor dmth. aty ku mund të shihet edhe figura etj.

Në mbështetje të këtyre elementeve vërejmë se objekt i të gjitha arteve është jeta njerëzore, vetë njeriu dhe se ato dallojnë mes tyre, në mënyrën e trajtimit të këtij objekti, nga mjetet shprehëse përmes të cilave realizohet ideja e një vepre letrare. Me anë të artit njeriu krijon vepra artistike në të cilat paraqitet përvoja jetësore e tij dhe e botës që e rrethon, duke krijuar kështu një realitet të ri, duke u dhënë dukurive jetësore kuptim njerëzor, duke hapur horizonte të reja të kuptimit të jetës dhe të botës, pa të cilin s’do të kishte kuptim jeta njerëzore. Andaj

thuhet se jeta (e individit) është e shkurtër, kurse dija dhe arti janë jetëgjatë **– ars longa, vita brevis.**

LETËRSIA, ART I FJALËS

Kur flasim për letërsinë si art, para nesh shtrohen disa pyetje që kërkojnë përgjigje, si, ç'është letërsia, cilit lloj të artit i përket ajo, ç'vend zë ajo në mesin e arteve të tjera dhe ç'raport ka ajo me shkencën etj. Të gjitha artet në përgjithësi, kanë për objekt njeriun, jetën e tij. Për t'i shprehur pikëpamjet e ndryshme mbi jetën dhe botën artet përdorin mjete dhe forma të ndryshme, të veçanta. Edhe letërsia, si krijimtari shpirtërore, është një nga veprimtaritë e lashta njerëzore përmes së cilës njeriu ka shprehur përvojën e tij gjatë kohës duke ndikuar me këtë rast mbi ndjenjat e njerëzve të tjerë. Nga kjo, letërsia si art i fjalës, dmth. si art që shërbehet me fjalën (gjuhën), dallon nga artet e tjera.

Termi "letërsi" në gjuhën shqipe përdoret në kuptime të ndryshme. Në teorinë e letërsisë me këtë term kuptojmë një lloj të veçantë të artit – letërsinë artistike dhe veprat e shkruara në këtë lloj të artit dmth. letërsinë si art i fjalës.

Termi letërsi vjen nga fjala latine "litteratura", "littera", term me të cilin shërbehemi edhe ne, e përdorin thuajse të gjitha gjuhët evropiane për emërtimin "letërsi", që do të thotë shkronjë, shkrim, pra, me të është kuptuar çdo gjë që është shkruar në libra. Por, çdo gjë që është shkruar në libra dhe shkruhet, nuk mund të quhet letërsi. Krahas letërsisë së shkruar ekziston edhe letërsia popullore, e cila është krijuar nga populli dhe është përhapur gojë pas goje në kohën kur nuk ekzistonte shkrimi. Kjo

e fundit ndryshon nga ajo e shkruara dhe është më e vjetër se ajo e shkruara. Letërsinë gojore e kanë krijuar këngëtarët e talentuar popullorë, ndërsa atë të shkruarën e krijuan njerëzit e shkolluar. Pra, ajo është krijuar nga krijues anonimë, kurse letërsia e shkruar nga shkrimtarë të njohur. Letësia popullore përfshin në vete krijimet dhe prodhimet materiale dhe shpirtërore të popullit. Në krijimet popullore gjejmë fuqinë krijuese të gjeniut popullor, i cili ka kënduar për atë që ka ditur, për atë që ka parë, për atë që ka ndier dhe për atë që është e njohur nga masat e gjëra popullore. Mësuesi i këngëtarit popullor ka qenë vetë jeta dhe problemet jetësore me të cilat është ballafaquar vetë populli. Në krijimet popullore, poezi, tregime etj., sepse kjo nuk ka romane dhe drama siç i ka letërsia e shkruar, e cila përkundrazi nuk ka ninulla, këngë rituale, mitologjike etj., është shfaqur dashuria e popullit për një jetë më të mirë e më të lumtur dhe dëshira për të ngadhnjyer mbi forcat e natyrës dhe të shoqërisë. Meqë letërsia gojore është kultura shpirtërore më e vjetër e popullit, ajo bëhet bazë dhe pikënisje e letërsisë artistike. Shumë shkrimtarë, duke filluar që nga antikiteti e këndej, krijimet e tyre i kanë mbështetur në folklor, do të thotë se letërsia gojore ka ushtruar një ndikim të madh në letërsinë artistike. Ndikim të tillë kanë pësuar edhe shkrimtarët më të mëdhenj botërorë, si: Dikensi, Shekspiri, Gogoli, Pushkini, Balzaku , Bokaço, Servantesi, Rable, Gëte, Tolstoj etj. Edhe shkrimtarët shqiptarë, sidomos romantikët, krijimtarinë e tyre e kanë mbështetur në folklor. Kështu ka vepruar De Rada, Gavril Dara i Riu, Çajupi, Mjeda dhe krijuesit e mëvonshëm, si, Ismail Kadare, Rexhep Qosja, Mark Krasniqi, Anton Çeta, Rexhep Hoxha, Rifat Kukaj e tj. Kjo dëshmon

për pasurinë e madhe të motiveve dhe të temave që ka krijuar populli.

Jo të gjitha veprat i përkasin letërsisë , por ato u takojnë edhe fushave të tjera të dijes siç janë filozofia, historia, sociologjia etj. Kështu me fjalën literaturë sot shënojmë më shpesh atë që është shkruar mbi ndonjë objekt dmth. grumbull veprash që kanë të bëjnë me ndonjë fushë të dijes. Emërtimi letërsi artistike shënon dallimin midis veprave shkencore dhe veprave letrare në kuptimin e ngushtë të fjalës. Ndërkaq emërtimi letërsi e bukur është më pak i përshtatshëm për ta mbuluar tërë letërsinë, por vetëm një anë të saj. Kështu termi **belertristikë (fr. belles lettres**), shënon vetëm një pjesë të letërsisë (novelat dhe romanet) dhe jo letërsinë artistike në tërësi.

LETËRSIA DHE ARTET E TJERA

Raportet midis degëve të ndryshme të artit gjatë zhvillimit të tyre historik gjithnjë kanë ndryshuar. Letërsia, si veprimtari krijuese, me anë të së cilës krijohet (formësohet) vepra letrare si burim kënaqësie dhe e njohjes së veçantë, që në kohët e lashta është lidhur me disa arte si, me muzikën, pikturën etj. Midis këtyre arteve ekzistojnë raporte marrëse dhe dhënëse. Ajo që e dallon letërsinë nga këto arte është gjuha të cilën artet e tjera s'e kanë. Ajo që e dallon letërsinë nga këto arte është përjetimi estetik dhe përshtypja artistike, veprimtari përmes të cilave njeriu realizon aftësitë krijuese. Ndikimet e ndërsjella midis arteve i shohim që në lashtësi. Kështu, p.sh. në lashtësi muzika e shoqëronte lirikën, kurse me rastin e recitimit, përcillej me muzikë edhe kënga epike; edhe disa vepra muzikore nuk janë krejt të pavarura nga teksti gjuhësor letrar (opera etj.). Po kështu raportet e letërsisë me artet e tjera shihen edhe në aspektin e trajtimit të një objekti. Kjo ndodh kur një vepër pikturale ose muzikore mund të jetë objekt frymëzimi i një vepre letrare. Ky raport midis letërsisë dhe muzikës ose pikturës shihet edhe në disa periudha të zhvillimit të letërsisë në përgjithësi e të poezisë në veçanti. Kjo vërehet më së miri në poezinë e simbolistëve, të cilët kujdes të veçantë i kanë kushtuar elementit muzikor në poezinë e tyre. Insistimi i simbolostëve në elementet dhe efektet muzikore në poezi qenësisht e ka ndryshuar vetë natyrën e poezisë, e cila, duke u shërbyer me fjalët, muzikën dhe ngjyrat, dëshiron të jetë e afërt me të gjith shqisat. Ndenja e unitetit dhe

lidhjet e ngushta midis arteve i kanë ndriçuar shumë poetikat dhe teoritë e shumë epokave në zhvillimin e arteve. Megjithatë, fjala, gjuha, mbeten fusha kryesore e letërsië.

LETËRSIA DHE GJUHA

Letërsia, si art i fjalës shërbehet me fjalët (gjuhën) me çka diferencohet nga artet e tjera. Për dallim nga artet e tjera vepra letrare realizohet përmes gjuhës dhe mund të ekzistojë vetëm në gjuhë. Çdo gjë që ekziston në veprën letrare jo vetëm që është realizuar me anë të gjuhës, por edhe njihet me anë të gjuhës. Fjalët, fjalitë dhe lidhjet midis tyre (fjalive) ndërtojnë strukturën gjuhësore, por edhe realitetin e veprës, dmth. botën e brendshme të saj (personazhet, peizazhet, enterierët, ngjarjet, ndjenjat dhe idetë). Botën e brendshme të veprës e përjetojmë si një lloj të botës reale vetëm përmes përbërjes gjuhësore të veprës. Personazhet e një romani, p.sh. ndërtohen me anë të gjuhës me të cilën përshkruhen, nga një varg fjalësh dhe fjalish me të cilat shkrimtari flet për to ose me të cilat ai flet vetë për veten. Dhe vetëm përmes fjalëve dhe fjalive ata nga vepra depërtojnë në vetëdijen tonë dhe marrin karakterin e qenieve të cilat ekzitojnë personalisht. Bota e një vjershe, edhe më shumë sesa personazhet e një romani, ekziston vetëm në gjuhën e vjershës, në fjalët e saj. Vjershën mund ta përjetojmë vetëm nëse i lexojmë fjalët e saj, edhe atë nëse i lexojmë vetëm si i ndeshim në vjershë. Nëse i ndryshojmë, nëse e ndryshojmë rendin e tyre, nëse i lexojmë duke ndryshuar ritmin e tyre, do të ndryshojë edhe kuptimi i tyre, por edhe i gjithë kuptimi i saj i brendshëm do të zbehet menjëherë, dhe ndoshta edhe do të zhduket plotësisht. Nga kjo, vjersha, vepra letrare në përgjithësi, jo vetëm që është e

shtruar plotësisht në gjuhë, por edhe plotësisht varet nga organizimi i saj.

Sikundër që mermeri, bronxi, druri ose argjili janë matriale me të cilat ndërtohet dhe ekziston vepra skulpturore, ashtu edhe gjuha është material me të cilin materializohet arti poetik dhe realizohet vepra poetike. Andaj raporti midis gjuhës dhe veprës letrare janë shumë më të ndërlikuara dhe të komplikuara sesa raportet midis gurit dhe skulpturës, p.sh. Sartri njëherë i ka quajtur poetët "njerëz të cilët mohojnë ta përdorin gjuhën". Dhe poetët vërtet shpesh nuk pranojnë ta përdorin gjuhën në të njëjtën formë në të cilën e përdorim në për çdo ditë. Ata nganjëherë dëshirojnë të krijojnë njëfarë gjuhe të veten, të veçantë, gjuhë pa shablone dhe trivialitet, gjuhë maksimalisht të pastër, gjuhë të lirë dhe të përkryer. Ky nuk është synim që nuk i karakterizon vetëm poetët modernë, por më shumë se katër mijë vjet poeti i vjetër egjiptian, Hahepere-Sub, nga koha e dinastisë XII, e filloi "Vajtimin" e tij duke shprehur të njëjtin synim: "Do të dëshiroja të flas me fjalë të panjohur, të shprehem me gjuhën e re, e cila ende s'ka lulëzuar, dhe të mos e përsëris të njëjtën gjë, të mos e shpreh atë që tashmë është vjetëruar, atë që tashmë të parët tanë e kanë thënë".[2] Kjo në esencë është i njëjti synim të cilin mijëra vjet më vonë poetët dadaistë u përpoqën ta realizojnë në mënyrën më konsekuente. Meqë gjuha ka një fjalor dhe sintaksë të qëndrueshme, ajo bëhet instrument i të menduarit dhe të shprehurit. Ajo, pra, gjuha, na ndihmon të kontaktojmë me

---

[2] Leonard Woolley, "Počeci civilizacije", "Historija čovječanstva", svezak prvi, II, "Naprijed", Zagreb, 1966, str. 567

njerëzit e tjerë, t'ua komunikojmë mendimet tona dhe si përgjigje e tyre t'i njohim mendimet dhe preokupimet e tyre. Nga këndej gjuha zë vend të rëndësishëm në studimin e letërsisë. Vepra letrare, si realizim gjuhësor, paraqet një kompleks të tërë të dukurive lerare. Me një fjalë, letërsia është një grumbull veprash, prandaj është e pamundur që me rastin e shqyrtimit të letërsisë të mos përfshihet gjuha. Nuk mund të ndërtohet teoria e letërsisë e të mos zhgjidhet çështja e vendit dhe e rolit të gjuhës në shfaqjen letrare, sepse shkrimtari qëndimin e tij dhe disa vlera ua transmeton të tjerëve në realizimin gjuhësor. Bota që paraqitet në letërsi është një botë ireale, e cila ekziston në shpirtin e autorit dhe e cila në shpirtin tonë përjetohet si botë reale, por pa reagimin real praktik tonin në të. Fjalët e gjuhës letrare janë fjalë të bukura, të zgjedhura me kujdes. Andaj edhe gjuha e veprës letrare është e ndryshme nga gjuha e të folurit të zakonshëm. Ajo, pra, gjuha e veprës letrare ka karakter të figurshëm. Ajo shërbehet me figura (fjalë) që shpjegojnë ndonjë dukuri nga jeta dhe cila ka kuptim më të gjërë. Gjuha letrare shpesh merr edhe ngjyrim emocional dhe shpesh kushtëzohet edhe nga karakteri (natyra) i gjinive dhe i llojeve (zhanreve) letrare. Nga këndej del se ndryshe krijohet një vjershë e shkurtër lirike, ndryshe tregimi, novela, romani, drama etj. Prandaj, pa e kuptuar mirë karakterin (natyrën) e gjuhës, nuk mund ta kuptojmë as karakterin (natyrën) e letërsisë. Vepra letrare para së gjithash është krijim gjuhësor si çdo vepër e tjetër gjuhësore. Mendimet, idetë dhe porositë e autorit përcillen në mënyrë artistike përmes tekstit (**lat. textus – thurje, gëshetim, lidhje fjalësh**), i cili paraqet tërësinë e veprës letrare. Që ta kuptojmë më mirë një vepër

letrare varet nga konteksti i saj (**lat.contextus nga contexere – bashkëthurje, gërshetim**), i cili paraqet fragmentin e kryer të tekstit të shkruar, i cili saktësisht përcakton kuptimin e fjalëve ose frazave të veçanta të përfshira në të, rrethanat në të cilat është krijuar ai. Gjuha e tekstit është një lëmi e veçantë e tekstit. Vepra letrare në kuptimin e ngushtë të fjalës i quajmë ato realizime që kanë rëndësi të madhe për kulturën e tërësishme dmth. ato janë realizime të tilla që përfshijnë përvojën e popujve, bile edhe të njerëzimit. Vlera letrare e teksit mbështetet në mundësitë krijuese të vetë gjuhës, e cila nuk është thjeshtë mjet marrëveshjeje, por në vete bart mundësinë e realizimit (krijimit) të një kuptimi krejt tjetër, të ri, gjegjësisht, formësimin e një bote krejt të re, të menduar. Se sa do të jetë e realizuar një vepër letrare në aspektin artistik, ç'vlera do të ngërthejë në vete, e gjithë kjo varet nga aftësitë kreative të përdorimit të gjuhës artistike gjatë procesit krijues të secilit autor që merret me krijimtari shpirtërore. Vetë vepra letrare e shkruar (modeluar) paraqet një botë më vete, një realitet të ri. Nga kjo edhe gjuha e letërsisë artistike është një lloj i veçantë i ligjërimit. Gjuha e veprës artistike shquhet për funksionin e saj estetik, pra, te lexuesi ajo duhet të ndikojë estetikisht dhe të ngjallë ndjenjën e së bukurës, si synim kryesor i gjuhës. Pasuria gjuhësore, si tipar kryesor i veprës letrare, përfshin në vete fjalët dhe kuptimet e tyre, shprehjet dhe figurat e ndërtimit sintaksor, tipat e ligjërimit, stilet dhe gjithë trashëgiminë e krijimtarisë folklorike të taditës letrare. Gjuha e veprës letrare duhet të jetë gjuhë shprehëse (ekspresive) dhe emocionale. Ajo duhet të jetë gjuhë e figurshme. Ajo duhet të ketë karakter fytyrëzues, duke paraqitur pamje dhe

dukuri, veprime etj., të cilat në përfytyrimin tonë duhet të dalin si pamje të gjalla. Pra, shkrimtarët e përdorin gjuhën në të gjitha aspektet duke filluar nga tingujt e deri te organizimi i saj kryesor, tipat e ligjërimit dhe stileve. Nga kjo vepra artistike nuk është vetëm si krijim artistik, por edhe si krijim gjuhësor.

Jo të gjitha veprat i përkasin letërsisë. Shumë vepra të tjera i përkasin shkencës, filozofisë, historisë apo fushave të tjera të aktivitetit njerëzor. Letërsia si fushë e krijimtarisë njerëzore dallon nga shkencat e tjera në shumë pikëpamje. Do të thotë se ekzistojnë dallime midis procesit krijues në letërsi dhe atij hulumtues. Letërsia dhe shkenca dallojnë midis tyre edhe për nga mënyra e përpunimit të objektit që kanë në shqyrtim. Shkenca e përpunon lëndën e vet me anë të koncepteve (nocioneve), jep të dhëna dhe i konstaton faktet, duke ndikuar kështu në njohjen dhe arsyen e njeriut. Në shkencë kemi hulumtimin, metodat hulumtuese dhe zbulimin, qëllim kryesor dhe i fundit i shkencës. Vetë nocioni letërsi artistike tregon dallimin midis veprave shkencore dhe atyre letrare në kuptimin e ngushtë të fjalës. Shkenca si dije mbi metodat dhe hulumtimet e argumentuara, kurse letërsia mbështetet mbi imagjinatën, invencionin, kreacionin. Ajo që i dallon veprat letrare dhe ato shkencore është gjuha specifike e njërës dhe e tjetrës. Vepra letrare, për dallim nga ajo shkencore, lëndën e saj e paraqet me figura, në lëvizje të vazhdueshme që shkakton iluzionin mbi jetën e cila zhvillohet para lexuesve dhe ata me tërë qenien e tyre marrin pjesë në të, me shpirtin dhe ndjenjat, ajo shkakton emocione, shqetësime dhe përcaktim aktiv ndaj ngjarjeve dhe synimeve të personazheve në vepër. Këtu qëndon epërsia e letërsisë mbi shkencën, në ndikimin

e saj të dyfishtë mbi njeriun – në atë njohës dhe emcional, sepse letërsia paraqet jetën, përpjekjet, vuajtjet dhe luftën e pandërprerë të popullit për të drejtat e tij, ajo e njeh lexuesin me të kaluarën, zakonet e mënyrën e jetës, me njerëzit dhe karakteret, me format e luftës dhe fazat nëpër të cilat ka kaluar populli. Lexuesi nuk mund të qëndrojë indiferent ndaj asaj që ndodh në vepër sikuse ndaj konstatimeve shkencore, por reagon aktivisht ndaj ngjarjeve dhe njerëzve të cilët i paraqet shkrimtari. Derisa qëllimi i letërsisë është krijimi i veprës letrare që është në funksion të së vërtetës, vepra shkencore synon të vërtetën shkencore. Veprat letrare artistike, për dallim nga shkenca apo filozofia që synojnë të krijojnë një pamje të sistemuar të njëmendësisë, nuk përmbajnë vetëm njohuri specifike të njëmendësisë, por e modelojnë dhe e formësojnë këtë njëmendësi.

Veprat letrare shprehin edhe qëndrimin e tyre specifik kreativ ndaj së ardhmes, andaj ato jetojnë gjatë dhe nuk vjetërohen ashtu siç vjetërohen veprat e mëdha shkencore. Këtë e dëshmojnë edhe veprat e letërsisë antike siç janë "**Iliada" dhe "Odisea".**

Veprat shkencore shquhen për racionalitetin e tyre, ato i drejtohen intelektit, arsyes, kurse veprat letrare u drejtohen ndjenjave njerëzore. Ato dallojnë edhe për nga ligjërimi. Në letërsi kemi ligjërimin artistik, kurse në shkencë kemi shkrimin joartistik. Kënaqësinë që ndjejmë kur lexojmë një vepër letrare, nuk e ndjejmë në veprat shkencore. Veprat letrare i shquan emocionaliteti, të cilin nuk e ndeshim në veprat e fushave të tjera shkencore. Gjuha e artit është gjuhë simbolike, gjuhë

emocionuese; gjuha e shkencës është gjuhë precize dhe joemocionuese; gjuha e letërsisë është gjuhë e figurshme, kurse gjuha shkencore është gjuhë e argumentuar dhe precize; gjuha e shkencës shpreh një mendim objektiv, kurse gjuha e letërsisë ka kuptim figurativ dhe fjalët marrin ngjyrime kuptimore, ajo është e gjallë, e pasur dhe e larmishme etj.

FUNKSIONI SHOQËROR I LETËRSISË

Meqë vepra letrare realizohet përmes gjuhës, kurse gjuha para së gjithash shërben si mjet marrëveshjeje midis njerëzve, është e qartë se edhe letërsia duhet trajtuar si krijim shoqëror, si diçka që ka kuptim vetëm brenda jetës shoqërore. Veprat letrare përfshijnë në vete përvoja dhe njohuri mbi dukuritë e ndryshme të natyrës dhe të shoqërisë, ato flasin poashtu tërthorazi dhe drejtpërdrejt mbi jetën shoqërore. Veç kësaj edhe shkrimtari i përket një shtrese të caktuar ose klase shoqërore. Nga kjo, ai, si përfaqësues i ndonjë bashkësie, në veprën e tij shpreh jo vetëm kundërthëniet në shoqëri, por edhe synimet dhe aspiratat e asaj shoqërie. Në vepër, qoftë ajo poezi, roman ose dramë etj. ai paraqet idealet e caktuara shoqërore dhe njerëzore. Duke qenë se shkrimtari i takon një shtrese a klase të caktuar shoqërore, edhe vepra letrare i takon një kohe dhe një vendi të caktuar. Kështu, p.sh. shkrimtarët antikë në veprat e tyre, përmes miteve dhe legjendave paraqesin shoqërinë e kohës, ndërkaq romantikët, përmes imagjinatës dhe ëndrrave të tyre e projektojnë shoqërinë e kohës, realistët prekin në natyrën klasore të shoqërisë duke u përpjekur ta ndryshojnë atë. Por kjo nuk do të ndodhë në të gjitha formacionet apo shkollat letrare, siç ndodh p.sh. me simbolistët që i shmangen (largohen) shoqërisë. Një dukuri të tillë e ndeshim p.sh. në Francë në teorinë e **arti për art** etj. Letërsia si art i fjalës, është dëshmi e jetës që kushtëzohet nga koha dhe jeta shoqërore në të cilën zhvillohet ajo. Letësia si art i fjalës, nuk flet vetëm për atë që ka ndodhur, por edhe për atë që do të ndodhë. Letësia luan

rol të madh shoqëror, të cilin nuk e ka asnjë fushë njerëzore. Ajo, e lidhur me realitetin njerëzor, është dëshmi e atij realiteti. Porositë, mesazhet, që jepen përmes saj, jepen në formë të veçantë dhe ndryshojnë nga veprimtaritë e tjera. Kjo ka ndodhur me të gjithë krijuesit duke filluar nga antikiteti e deri në ditët e sotme. Kështu ka ndodhur me veprat e Homerit apo me tragjeditë e Eskilit, të Sofokliut, të Euripidit e të tjerëve. Në to janë shprehur mendime dhe ndjenja që i përkasin jo vetëm asaj kohe, por edhe sot ato lexohen me admirim. Pas kësaj, nga fundi i mesjetës, shkrimtari i madh italian Dante Aligieri, në veprën e tij me titull "Komedia hyjnore", ka paraqitur alegorikisht shoqërinë italiane të kohës; Shekspiri, njëri nga dramaturgët më të mëdhenj anglezë e botërorë, në veprat e tij ka paraqitur kontradiktat e thella të shoqërirsë së kohës; Balzaku në "Komedinë njerëzore" në mënyrë të thellë dhe realiste ka paraqitur raportet shoqërore të shekulit XIX në Francë. Madhështia dhe gjithanshmëria e veprës së Balzakut është pohuar edhe nga Engelsi kur thoshte se e ka njohur shoqërinë frënge më mirë nga veprat e Balzakut sesa nga të gjithë historianët, ekonomistët apo sociologët e kohës. Se ç'rëndësi kanë veprat e letërsisë aristike e dëshmojnë edhe veprat e shkrimtarëve të mëdhenj shqiptarë siç janë veprat Naimit, "Vargjet e lira" të Migjenit, të Ismail Kadaresë etj., që janë një dëshmi për shoqërinë shqiptare dhe që në vete ngërthejnë vlera të mirëfillta letrare artistike.

Nga sa u tha më lart del se letërsia është arti më i popullarizuar dhe luan rol të rëndësishëm në aspektin edukativ dhe kulturor të popullit. Edhe kultura e një populli vlerësohet nga letërsia, kurse kultura e një njeriu sipas asaj se sa ai i njeh dhe i

kupton veprat letrare. Nga këndej letërsia gjatë zhvillimit të saj historik pandërprerë ka luajtur rolin ndërmjetësues midis njerëzve dhe ideve të shkrimtarit; ajo ka luajtur rolin e edukatorit dhe të interpretit të natyrës nga e cila është rrethuar njeriu, sepse vepra letrare s'është gjë tjetër veç idesë së shkrimtarit mbi jetën dhe mbi dukuritë e ndryshme shoqërore. Letërsia luan rol të rëndësishëm në jetën e njeriut, sepse kënaq një nevojë të veçantë të njeriut, karakteristike për të gjithë njerëzit: nevojën e përjetimit dhe të njohjes së botës me anë të shqisës së të vërejturit dhe të kuptimit të veprës letrare artistike. Përjetimi i tillë nxit një kënaqësi të veçantë , të cilën e quajmë kënaqësi estetike ose artistike, të cilën e studion shkenca filozofike e cila quhet **estetikë.** Në vepër autori shpreh anët më të bukura dhe më fisnike të njeriut, ajo zhvillon ndjenjat humane dhe ndikon në kuptimin më të mirë midis njerëzve, duke u përpjekur për një jetë më të mirë e më të lumtur të tyre. Shkrimtari në veprat e tij shtron problemet e kohës së tij, të bashkëvendësve të tij, duke u bërë kështu interpret më i mirë i nevojave të shoqërisë dhe gjykatës i rreptë i mashtrimeve dhe i veseve të shoqërisë. Çështjet e lidhura me këtë problematikë i shqyrton **sociologjia e artit,** e cila studion bazën ekonomike të punës artistike dhe të jetës, origjinën dhe pozitën shoqërore të artistit, qëndrimet ideore të cilat shprehen në veprat e tij dhe në veprimtarinë dhe deklaratat e tij jashtëletrare. Por kur është fjala për pranimin e veprave letrare artistike nga publiku, mbi ndikimin shoqëror të artit si dhe për pranimin ose mohimin e veprave të veçanta artistike në kohët e mëvonshme, atëherë në vlerësimin e këtyre

çështjeve, veç sociologjisë së artit merr pjesë edhe **historia e estetikës**, kurse për veprat letrare edhe **historia e letërsisë.**

SHKENCA E LETËRSISË

Gjatë zhvillimit të saj historik letërsinë e kanë përcjellë shkrime (studime) të shumta e të llojllojshme dhe të larmishme. Në këto shkrime autorët e ndryshëm janë përpjekur ta definojnë dhe ta caktojnë karakterin (natyrën) e letërsisë, ta shpjegojnë rolin e saj, ta analizojnë veprën letrare si të tillë. Shkenca që merret me studimin sistematik të letërsisë quhet **shkenca e letërsisë**. Meqë vepra letrare është një krijim specifik, ajo studiohet në forma dhe metoda të ndryshme. Objekt i shkencës së letërsisë, si një shkencë e veçantë, është vepra letrare, historia dhe ligjsoritë e krijimit të saj dhe vlerat artistike të saj.

Shkenca (dija) e letërsisë përbëhet nga tri pjesë përbërëse të saj: **historinë e letërsisë**, **teorinë e letërsisë** dhe **kritikën e letërsisë**. Secila nga këto degë të shkencës së letërsisë, ndonëse merren me probleme të ndryshme të veprës letrare, ato janë të lidhura ngushtë me njëra-tjetrën dhe qëllimi i vetëm i tyre është të analizojnë dhe shqyrtojnë pasurinë shpirtërore në veprat letrare të krijuara në kohë të ndryshme.

Historia e letërsisë – është degë e shkencës së letërsisë e cila merret me studimin e letërsisë në rrjedhën e saj historike. Ajo studion letërsinë artistike në zhvillimin e saj të vazhdueshëm, duke filluar nga krijimtaria popullore (para shpikjes së shkrimit) deri te veprat letrare të ditëve tona. Ajo studion zhvillimin historik të letërsisë së një populli ose të një epoke. Në kuadër të saj studiohen shkrimtarët e veçantë dhe veprat e tyre, drejtimet

letrare, orientimi i përgjithshëm shpirtëror në periudha të ndryshme. Gjatë shpjegimit dhe vlerësimit të një vepre letrare ajo mbështetet në disa faktorë, siç janë: faktori historik, ekonomik, kulturor, ideologjik etj. Kjo dëshmon se vepra letrare është rezultat i rrethanave historiko-shoqërore. Historia e letërsisë mund të kuptohet dhe të interpretohet vetëm në kontekst dhe në lidhje me degët e tjera të dijes mbi letërsinë. Ajo mbështet edhe në kritikën letrare për ta karakterizuar dhe vlerësuar më mirë një vepër letrare dhe për t'i shquar vlerat e saj artistike. Duke e shpjeguar dhe vlerësuar në mbështetje të kritereve teorike vlerën artistike të veprës dhe të shkrimtarit, ajo interesohet edhe për momentin historik në të cilën është krijuar vepra si dhe pranimin e saj nga ana e lexuesit në kohët e mëvonshme, duke caktuar kështu rëndësinë e saj në zhvillimin letrar dhe kulturor të një populli. Kështu, ajo paraqet një kontuinitet historik në këtë zhvillim të cilin e lidh me jetën shoqërore, kulturore dhe shpirtërore të një populli. Ajo e vështron veprën letrare edhe në aspektin e bashkëkohësisë edhe në aspektin e së kaluarës historike dhe të vijimësisë historike të secilës vepër, duke realizuar kështu gjykimin më të plotë mbi rolin dhe vlerën e veprave të veçanta dhe të autorëve të tyre, sepse krijimtaria letrare nuk mund të veçohet nga krijuesi, autori, andaj historia e letërsisë është në radhë të parë histori e shkrimtarëve dhe e veprave të tyre. Ndërkaq historia e letërsisë ka edhe detyra të tjera më të gjëra: ajo tregon për krijimin dhe zhvillimin e letërsisë gojore popullore dhe të krijimtarisë shpirtërore të shkruar, jep të dhëna për kohën kur janë krijuar veprat letrare dhe tregon edhe

për ndikimin e epokave letrare dhe të mjedisit në të cilin është zhvilluar puna letrare.

Detyra e historisë së letërsisë është shumë e madhe, sepse ajo e njeh popullin me kulturën dhe zhvillimin e saj, shpjegon rrethanat historike, shoqërore, politike dhe ekonomike në të cilat është krijuar letërsia, i shpjegon historikisht dukuritë dhe ndërrimet e lëvizjeve letrare, drejtimeve dhe të shkollave letrare, duke lujatur rolin e saj edukativ. Historiani i letërsisë, duke zbuluar veprat letrare dhe shkrimtarët në të kaluarën, paraqet dukuritë në letërsitë e popujve të tjerë, lidhjet letrare dhe kulturore me vendet e tjera dhe ndikimet e ndërsjella mdis shkrimtarëve vendës dhe të huaj. Pa interesimin e tyre (historianëve të letërsisë) shumë vepra letrare do të mbeteshin të pastudiuara dhe të pavlerësuara e të panjohura për publikun. Për ta bërë detyrën e tij si duhet nga kërkimtari i së kaluarës historike kërkohet edhe njohja solide e letërsisë dhe shkallë e lartë e kulturës. Në punën e tij ai duhet të mbështetet në një varg disiplinash të ngjashme, të cilat studiojnë jetën e popullit, siç janë: historia, sociologjia, filozofia, psikologjia, gjeografia, gjuhësia etj. do të thotë, të ketë njohuri të përgjithshme mbi zhvillimin e shoqërisë. Mbi të gjitha duhet të ketë njohuri të mira nga teoria e letërsisë, të ketë shije letare dhe kritere të artit të bukur, kjo nga shkaku se çdo historian i letërsisë merret edhe me analizën e veprave letrare, pastaj ta njohë mirë kritikën letrare,

sepse "historiani i letërsisë duhet të jetë edhe kritik, madje për të qenë edhe historian"[3].

Historia e letërsisë, duke u mbështetur në fushat të cilat përfshihen në të, mund të ndahet në: **histori e letërsisë kombëtare (nacionale), histori e (letërsisë krahasimtare (komparative)** dhe **histori e letërsisë së përgjithshme (botërore).**

Historia e letërsisë nacionale – përcjell zhvillimin në kohë të letërsisë së një populli. Kështu, p.sh. historia e letërsisë shqiptare përcjell letërsinë tonë që nga vepra e parë e deri në ditët e sotme. Ajo synon të vërtetojë fillimin e letërsisë sonë, vendin dhe rëndësinë e veprave të ndryshme, studion periudhat e veçanta letrare, pastaj paraqitjen e zhanreve të ndryshme në nivelin shkrimor të kohës.

Historia e letërsisë krahasimtare (komparative) – studion lidhjet dhe raportet midis dy e më shumë letërsive, ngjashmëritë dhe dallimet midis letërsive të ndryshme (p.sh. letërsia shqiptare ndaj letërsive evropiane etj.).

Historia e letërsisë së përgjithshme (botërore) – përfshin në vete të gjitha letërsitë kombëtare. Në të përfshihen veprat më të mira klasike të letërsive të tjera si e mirë e përbashkët artistike dhe kultura e gjithë njerëzimit. Historia e letërsisë së përgjithshme hartohet nga shumë autorë.

Teoria e letërsisë – ose siç quhet ndryshe **poetikë** (gr. poietike tekhne shkathtësi poetike, art poetik), është shkencë e degës së letërsisë e cila studion ligjet, rregullat, normat, parimet

---

[3] Rene Velek-Ostin Voren, Teorija književnosti, Nolit, Beograd, 1965, f. 59

dhe kriteret formuese dhe vlerësuese të letërsisë. Ajo është disiplinë shkencore teorike që studion tiparet e përgjithshme të veprës letrare si vepër artistike gjuhësore. Ajo trajton natyrën e veprës letrare artistike, format dhe mënyrën e shprehjes letrare, gjuhën si mjet me të cilin krijohet vepra letrare artistike, pastaj strukturën e veprës letrare, formën artistike të saj, unitetin midis formës dhe përmbajtjes së veprës letrare, dmth. harmoninë që ekziston midis materies gjuhësore (format e saj, tingëllimën dhe kuptimet e përgjithshme gjuhësore) dhe kuptimin që ngërthen në vete një vepër letrare. Ajo studion natyrën e letërsisë, format dhe mënyrat e shprehjes letrare dhe tiparet e përgjithshme dhe të veçanta të veprave letrare si realizime artistike. Ajo interesohet për ligjsoritë e përgjithshme të krijimtarisë letrare dhe parimet e përgjithshme të formësimit të llojeve të veçanta letrare dhe ligjsoritë e kuptimit dhe vlerësimit të veprës letrare. Ajo duhet të marrë parasysh edhe aspektin historik të letërsisë, pataj zhvillimin historik të gjinive të veçanta letrare, të llojeve apo të veprave të veçanta, por pa u interesuar për zhvillimin kronologjik të veprave dhe të historisë së letërsive të veçanta. Nga këndej dalin disa çështje me të cilat merret teoria e letërsisë. Ndër to po përmendim si më kryesore: çështja e procesit të krijimtarisë artistike dhe vendi i njohjes artistike të jetës në krijimin shpirtëror të njeriut (çështje estetike).

Dija mbi teorinë e letërsisë është shumë e vjetër. Ajo daton nga antika. Themelet e poetikës antike i kanë vënë filozofi grek Aristoteli dhe poeti romak Horaci. I pari, Aristoteli, njihet me veprën e tij të njohur me emrin **Peri poietikes – Arti poetik,** e cila në kohën e tij nuk pati një rëndësi të veçantë dhe shumë

shpejt u harrua. Por më vonë për të u shtua interesimi. Rreth vitit 1600 e zbulojnë humanistët, ajo arrin sukses të madh duke u përcjellë me komente të shumta dhe u konsiderua si një bibël e poetikës. Poeti dhe kritiku letrar gjerman, Lesingu, mendonte se teoria e dramës dhe e tragjedisë do të ripërtëritej nëse i kushtohet kujdes i veçantë interpretimit të **Poetikës** së Aristotelit, duke menduar se pohimet e Aristotelit janë të drejta dhe prandaj të domosdoshme për dramaturgun mesjetar – ndonëse midis tij dhe Aristotelit kishin kaluar shumë vite. Në veprën e tij, që është edhe sot një vepër e rëndësishme teoriko-letrare, flitet për poezinë, për llojet poetike ose gjinitë, për kompozicionin e veprës poetike. Poezia për të, si dhe artet figurative, është **mimesis** (gr. mimesis – imitim, që do të thotë jo vetëm imitim, por krijimtari artistike). Ai ndër të parët hap çështjen e llojeve ose gjinive letrare (poezinë epike, tragjedinë, komedinë, ditirambin, himnin parodinë etj.), duke folur për përbërësit kryesorë të tyre, vë kufijtë midis poezisë dhe jopoezisë, pastaj përcakton konceptet themelore në strukturën e veprës letrare (**fabula, peripecia, episodi, thurja, shthurja, personazhi, ideja**) dhe veprën e konsideron si një tërësi të rrumbullakësuar, unike. Pjesa më e madhe i është kushtuar analizës kritike të tragjedisë, ku dallon konceptet themelore me të cilat shërbehemi edhe sot dhe të cilat mund t'i zbatojmë në analizën e poezisë epike: **fabula – mythos (**dmth. përmbajtja), **ethos** (dmth. personazhet), **të folurit** (gjuha poetike) dhe **ideja.** Në analizën e fabulës Aristoteli shërbehet edhe me terma të tjerë të cilët të pandryshuar kanë arritur deri te ne. Këto terma janë: **peripecia** (kthesa e plotë e veprimit në kahje tjetër, dhe sërish

sipas gjasës dhe domosdosë); **episodi**: kjo shprehje në tragjedinë greke shënonte një pjesë të veprimit midis këngëve korale, përafërsisht **akti**, dhe për nga natyra është e shkurtër, ndërsa në poezinë epike episodi i përgjigjet përafërsisht kapitullit dhe shënon veprimin e shkurtër sporadik (dytësor) në kapitull; më e gjatë se në tragjedi ndeshet më shumë në veprën epike se në atë dramatike; **thurja** dhe **shthurja e veprimit.** Aristoteli i kushton kujdes të veçantë gjuhës poetike, sidomos dy bërësve të saj kryesor: fjalorit të zgjedhur të gjuhës poetike dhe figurshmërisë, metaforikës së saj. Sipas tij, **gjuha poetike duhet të jetë e qartë, e thjeshtë dhe e rëndomtë.**

Me çështjen e poetikës në antikitet është marrë edhe poeti romak, bashkëkohës i Augustit, Kuint Haracie Flak, i cili ka shkruar mesazhin poetik në vargje kushtuar familjes së pizonëve, **Epistula ad Pisones,** e cila më vonë është emërtuar me emrin e veprës së Aristotelit dhe njihet me emrin **De arte poetica** ose **Ars poetika (Mbi artin poetik)**. Kjo është një vepër gjeniale. Horaci në këtë vepër përpiqet që me të gjith mjetet e mundshme stilistike të arrijë unitetin e veprës artistike dhe unitetin e kompozicionit të fabulës, unitetin në tipizimin e personazheve, unitetin në gjuhën poetike. Uniteti dhe tërësia duhet të jenë veçoritë thelbësore të veprës poetike. Poetit i lejohet që nga fillimi lirisht ta zgjedhë fabulën, sepse që nga fillimi ai ka për detyrë ta interesojë publikun ta futë në qendër të veprimit, **in media res,** term që përdoret edhe sot. Kujdes të veçantë – sepse edhe vetë ishte poet – Horaci i ka kushtuar gjuhës poetike duke kërkuar që çdo shkrimtar ta krijojë gjuhën e vet personale dhe ta ripërtëritë dhe ta përsosë atë përherë. Për llojet dhe format

poetike Horaci vë rregulla, parime, norma, të cilave duhet të përmbahet çdo poet, nëse dëshiron që t'i vlejë vepra; kështu ai veprës së tij i jep karakter të **poetikës normative.** Sipas tij, vepra letrare duhet të nxitë kënaqësi dhe gëzim. Horaci ka pasur ndikim të madh në shekujt e mëvonshëm me pikëpamjet e tij teorike, sidomos me konceptin e tij të harmonisë dhe të unitetit të veprës dhe rolin utilitar dhe moralizuas të poezisë.

Një nga autorët e njohur të klasicizmit francez, që është marrë me çështje të poetikës, është **Nikolla Boalo** (1636-1711). Veç poezisë dhe kritikës, është autor i veprës "**Arti poetik"** (**L'art poetique, 1634**), poemë didaktike në katër libra. Libri i parë dhe i katërt u kushtohen pikëpamjeve të përgjithshme, i dyti dhe i treti llojeve letrare. I pari fillon me deklaratën vendimtare se pa dhuntinë e natyrshme s'ka poet dhe vazhdon duke thënë se qenësore në veprën poetike është përmbajtja ideore: **"Para se të filloni të shkruani mendoni drejt**". Edhe Boalo kujdesin më të madh ia kushton gjuhës poetike: "Pa të, (gjuhën. shënim imi) edhe poeti më i madh, me gjithë përpjekjet e tij, mbetet shkrimtar i keq". Nga llojet poetike në librin e dytë Boalo përmend idilën, elegjinë, oden, sonetin, epigramin, rondonë, baladën, madrigalin, satirën, vodëvilin (me këtë emër nuk emërton shakanë tallëse, por këngën tallëse). Në librin e katërt Boalo flet për teatrin dhe për këngën epike në vargje. Në fushën e dramës me këmbëngulje mbron parimin e unitetit të vendit, të kohës dhe të veprimit.

Në shekullin XVIII dhe në fillim të shekullit XIX vjen deri te ndryshimet e reja shoqërore, kulturore, deri te reagimi kundër parimeve të poetikave të mëparshme, sidomos kundër ideve themelore të harmonisë, rendit, rregullave dhe arsyes. Sipas

poetikës së kësaj kohe, kryesisht romantike, poetikën e mëhershme e zëvendëson një poetikë e kundërt me të parën, sipas së cilës vepra poetike është prodhim i një gjeniu, i cili krijon vetë dhe të cilit nuk mund t'i parashtrohen kurrfarë rregullash. Në këtë aspekt teorinë e letërsisë e ndihmojnë njohuritë deri te të cilat vijnë kritika letrare dhe historia e letërsisë. Për studimin e letërsisë në kuadër të shkencës së letërsisë mund të flitet nga gjysmea e shekullit XIX. Manifesti i parë historik shkencor në studimin e letërsisë ka qenë hyrja e gjërë e historianit dhe e mendimtarit francez, **Ipoli Ten (1828-1893**), në **Historia e letërsisë angleze** (**Histoire de la lettérature anglaise, 1893**). Sipas Ipolit Tenit edhe në studimin e letërsisë duhet të aplikohen pikëpamjet dhe ligjet e shkencave të natyrës. Po sipas tij, në studimin e letërsisë duhet të merren parasysh: **raca, mjedisi dhe koha** (**La race, le milieu, le moment**). Ndërkaq, në shkencën gjermane, filozofi gjerman Vilhelm Diltaj, mendon se shkenca e letërsisë duhet të jetë e pavarur. Sipas tij letërsia nuk mund "të shpjegohet" me ligjet e shkencës së natyrës, por me anë të intuitës, me të cilën shërbehen specialistët e shkencave të natyrës dhe e cila luan rol shumë më të madh sesa në shkencat e natyrës. Në shekullin XX shfaqen orientime të reja në zhvillimin e teorisë së letërsisë si: formalizmi rus, shkolla morfologjike gjermane, kritika e re në Angli dhe në Amerikë, analiza strukturale franceze etj. Në këtë kohë edhe emërtimi poetikë u zëvendësua me emërtimin Teoria e letërsisë sipas veprës Teoria e letërsisë e Rene Velekut dhe Ostin Vorenit, të botua më 1949.

Edhe në letërsinë shqipe janë bërë përpjekje për hartimin e veprave poetike. Me çështje të metrikës shqiptare janë marrë

edhe të huajt. Kështu, për ritmin e rimën në poezinë arbëreshe Benlou (Benloew L.) në vitin 1898 do të shkruajë një broshurë të vogël me titull "Dy rhythme e de la rime dans la poèsie epique des Albanais", botuar në Bukuresht (1898) në të cilën mes tjerash ai shkruan:"Këngët epike të shqiptarëve paraqesin interes real duke na bërë që të asistojmë në lindjen e rimës, e cila u bë elementi rregullues i krejt poezisë moderne"(**cituar sipas Gjergj Zhejit në librin "Vëzhgime metrike, Tiranë, 1980, f. 9**). Veç Benloew-ut me studimin e metrikës shqipe do të merren edhe Lambertz, Dietterih dhe shumë të tjerë (**sipas E.Çabej, Për gjenezën e literaturës shqipe, Prishtinë, Rilindja, 1970**). Me çështje teorike janë marrë disa autorë shqiptarë që me veprat e tyre e kanë pasuruar edhe këtë fushë të letërsisë. E para vepër e këtij lloji në letërsinë shqipe është vepra e **Luigj Gurakuqit (Lekë Grudës**) me titull **Vargënimi n'gjuhën shqype,** botuar në Napol në vitin 1906. Ai e shkruan këtë libër për t'u ardhur në ndihmë poetëve të kohës në hartimin e vargjeve. Në mes tjerash ai shprehet kështu: **"T'tana këto punë provojnë që edhe ndër na nuk asht i panjoftun vjershënimi e se edhe na nuk kemi n'mëni zanat; por megjithëkëtë vjershat tona nuk i kanë të gjitha virtytet e mjeshtrisë: mund t'jetë se një herë i patën, e se i buernë pastaj tue ecë gojë nëpër gojë prej babet n'djalë.**

Mbasi qi pra vjershat tona mbetne t'pashkrueme e mbas qi u njohne gjithmonë si kangë popullore t'përcjelluna me muzikë, nuk i vueme, për këte, fort oroe vargjet. Mund t'thona se na nuk i këndueme gati kurr' kangët me za t'ultë për me i shijue mirë harmonin e vargut; e përcuellme gjithherë me muzikë, e kjo na i mëshehi e na i mbloi

lajthimet e tija, herë tue zgjatë rrokjet kur ishte ndonji mangut, herë tue i hangër kur ishte ndonji tepër, herë tue largue theksen prej vendit t'saj e tuej e ba me ra ku s'duhej etj. etj.

Kjo m'duket se asht arsyeja për t'cilën s'patëm deri sot vargje t'matun mirë; e edhe sot asht kjo qi na ban mos mos me ia vue fort menden, sikur t'ish shartue n'gjak t'ynë vesi i moçëm. Por tash ma ka ardhë koha t'marrin udhen e drejtë e t'përpiqena..."

Në bazë të asaj që shkruan ai del se është njohës i mirës i teknikës së thurjes së vargjeve popullore, të lidhjes së tyre me muzikën etj.

Përveç Luigj Gurakuqit që merret me vargënimin në gjuhën shqipe më vonë në vazhdën e tij do të shkruajnë **Aleksandër Xhuvani dhe Kristaq Cipo** veprën **"Fillimet e stilistikës e të letërsisë së përgjithshme"** të botuar në Tiranë më 1930, Justin Rrota do ta shkruajë veprën "**Letrartura shqype**, botua në Shodër më 1934, kurse Dhimitër S. Shuteriqi në vitin 1947 do ta botojë librin e tij me titull "**Metrika shqipe**". Më vonë do të shkruhen edhe tekste të tjera të teorisë së letërsisë. Në këtë mes po përmendim librin "**Teoria e letërsisë**" të Gani Lubotenit, të botuar në vitin 1964, Zejnullah Rrahmani "**Nga teoria e letërsisë shqipe"** (1986) etj.

Kritika letrare – (gr. κριτική, κρίνω – gjykoj, vlerësoj) – është një degë e shkencës së letërsisë e cila merret me vlerësimin dhe gjykimin e vlerave letrare të veprës artistike. Ajo shpesh definohet si ndërmjetësuese midis veprës letrare dhe lexuesit. Ajo ka për qëllim që sa më thellësisht ta zbulojë kuptimin dhe

bukuritë që fshihen në veprat konkrete letrare të së tashmes e të së kaluarës, për t'u lehtësuar lexuesve kuptimin sa më të plotë dhe kënaqësinë që ndjejnë kur i lexojnë ato. Kritika letrare ndërtohet dhe zhvillohet ekskluzivisht mbi bazat e përshtypjeve individuale të veprës së lexuar dhe mbresave të cilat i lë vepra letrare, pa pasur nevojë që ato të përfshihen në ndonjë sistem shkencor të të menduarit dhe të studiuarit të letërsisë.

Kritika letrare, si degë e veçantë e shkencës së letërsisë, ka për detyrë ta vlerësojë vlerën e veprës letrare dhe të tregojë se ç'rëndësi ka ndonjë vepër në çastin kur ajo botohet (publikohet). Për ta kryer ashtu si duhet punën e tij, kritiku letrar duhet të ketë njohuri të gjithanshme shkencore dhe përvojë të madhe jetësore. Detyra e tij është të shpjegojë atë që është më e fshehtë dhe më e ndërlikuar në veprën letrare e këto janë mendimet dhe idetë e shkrimtarit. Ai duhet të flasë për rrethanat dhe kushtet shoqërore nga të cilat kanë dalë idetë e shkrimatrit, t'i shpjegojë karakteret si bartës të pikëpamjeve të caktuara dhe si përfaqësues të mjedisit të caktuar, të klasës dhe shtresës shoqërore dhe të tregojë për ndikimet e shkrimtarit. Kritiku duhet të tregojë se ç'risi paraqet publikimi i një vepre në letërsi, në kohën kur ajo është shfaqur dhe ç'ndikim ka pasur ajo në zhvillimin e mëtejshëm të letërsisë. Kritiku letrar e vlerëson veprën me masat që zotërojnë në letërsinë bashkëkohore, por duhet të futë në të dhe shijen e kohës kur ka lindur vepra, ta kuptojë nivelin e zhvillimit letrar, ai, jo vetëm që ndërmjetëson midis veprës dhe lexuesit, por shpjegon edhe kuptimin e veprës dhe nxjerr në pah ato përfundime mbi jetën nga e cila ka dalë shkrimtari me veprën e tij letrare. Nga e gjithë kjo kërkohet që kritiku letrar duhet të

ketë dije dhe kulturë të gjërë madje edhe më shumë se shkrimtari. Në radhë të parë të posedojë një kulturë të gjërë dhe të gjithanshme letrare, të njohë letërsitë dhe historitë letrare të më shumë popujve dhe vendeve, dije nga historia, ekonomia, gjeografia dhe shkencat e tjera, sidomos të ketë njohuri nga filozofia dhe historia e saj.

Vepra letrare, si botë më vete, mund të interpretohet në mënyrë të ndryshme. Nga kjo edhe forma të ndryshme të kritikës letrae.

Kritika stilistike – si lloj i kritikës është e lidhur ngushtë me stilin dhe stilistikën. Kritika stilistike mbështetet në elementet stilistike të veprës letrare. Si bazë e kësaj kritike merret "Estetika"e Benedeto Kroçes, ndërsa përfaqësues të kësaj kritike merren Leo Spicer, Emil Shtajger etj.

Kritika estetike – e studion veprën letrare vetëm në aspektin estetik dhe zbaton kriteret estetike në vlerësimin e veprës letrare duke lënë anash vlerat e tjera të veprës. Nga aspekti historik, gjurmët e kritikës estetike i gjejmë në vështrimet e para të shprehjes gjuhësore dhe të tipareve të saj. Vlera e veprës artistike matej sipas begatisë së mjeteve shprehëse gjuhësore, stilistike. Vrojtohen dhe shënohen tropet, figurat dhe inversionet, sistemohen dhe normohen. Më së shumti në këtë aspekt ka kontribouar retorika klasike greke e cila e përpunon gjërësisht dhe në mënyrë shteruese terminologjinë për mjetet themelore stilistike, të pranuara në pjesën më të madhe edhe në shkencën bashkëkohore të letërsisë. Kriteret e kritikës estetike kanë ndryshuar gjatë historisë. Renesansa evropiane në pjesën më të mirë i ka gjetur modelet e veta në veprat e shkrimtarëve

antikë grekë e romakë. Ata përpiqen t'i gjallërojnë idealet antike, klasicistët francezë dhe teoricienët e tyre në shekullin XVII, por jo për një kohë të gjatë. Paraqiten synime të tjera dhe kritika estetike do të vërë ideale të tjera të cilat do të vijnë me shënime doktrinare: sërish për një kohë të caktuar. Megjithatë, në shqyrtimin e mundshëm historik të kritikës estetike vërtetohet bindja gjithnjë e më e madhe që veprën letrare duhet vështruar, në të vërtetë, me të gjitha rrethanat e rëndësishme dhe të domosdoshme, por para së gjithash në autonominë e saj relative. Kritika estetike bashkëkohore thekson nevojën që vepra artistike sa më shumë të çlirohet nga varësia e të tjerave, nga synimet jashtëartistike dhe antiartistike.

Kritika impresioniste (fr. impressionisme – përshtypje) – është lloj i kritikës letrare, e cila si kriter themelor për vlerësimin e veprës letrare merr përshtypjen, impresionin të cilin e ngjall vepra letrare. Kjo kritikë lindi në Francë nga fundi i shekullit XIX dhe e mori emrin sipas veprës së Zhyl Lemetrit "Impresionet teatrore" (Impresions de théatre, 1898). Termi impresionizëm së pari ndeshet në artet figurative dhe paraqet teknikën e caktuar të punës në zgjidhjen e motiveve pikturale. Sipas Zhyl Lemetrit, kritiku letrar duhet të mbështetet në mbresat që ngjall vepra letrare tek ai. Detyra e kritikës është të kumtojë përjetimin e veprës artistike dhe kritiku shpesh merret me atë që e preokupon më së shumti në vepër dhe rreth veprës. Në vend që të gjykojë në bazë të sistemit të caktuar kritik dhe të parimeve të caktuara, kritiku do të duhet të tregojë shenja simpatie ndaj veprës. Në esencë të saj qëndron bindja se nuk ekziston e vërteta mbi veprën aristike dhe kritiku nuk duhet të

gjurmojë kot pas saj, por duhet që spontanisht të lëshohet në përshtypjen estetike të cilën e shkakton vepra dhe që spontanisht t'i përshkruajë reaksionet e shpirtit dhe të sensibilitetit të tij në atë përshtypje. Përfaqësuesit e kësaj kritike mendojnë se nuk ekziston kritika objetive, as që është e mundshme një kritikë e tillë, sikundër që nuk ekziston as arti objektiv, sepse secili kritik vë në veprën e tij temperamentin e vet personal, sensibilitetin, botëkuptimin dhe ndjenjën e tij mbi jetën. Duke marrë parasysh se kritika nuk mund ta njohë të vërtetën mbi veprën letrare dhe domethënien e saj të vërtetë, ambicien e tij kritiku, sipas kritikës impresioniste, duhet ta kufizojë vetëm në atë që, me rastin e veprës, ta paraqetë impresionin e vet personal, që me anë të gjykimit të lirë, jo të domosdoshëm në asociacionet dhe lojën e shpirtit të tij, të paraqesë atë që ndodh në të me rastin e përjetimit të ndonjë vepre.

Kritika semiologjike – në qendër të studimeve të saj ka shenjën (gr. semeion – shenjë). Metodën semiologjike i pari e ka përcaktuar Ferdinand de Sosyri në gjuhësinë strukturale. Idetë linguistike të Sosyrit kanë shërbyer si bazë dhe model për studime të përgjithshme semiotike dhe për studimin semiotik të letërsisë. Meqë vepra letrare realizohet përmes gjuhës dhe analiza e saj nuk mund të bëhet pa nalizën gjuhësore të veprës e cila shpjegohet përmes shenjave.

***

Në rastet e shumta, në praktikë, gërshetohen premisat e kritikave të ndryshme, dhe vërtet, shumë pak kritikë i zbatojnë ekskluzivisht vetëm premisat e një metode kritike. Kritikët e rëndësishëm ia kanë përshtatur metodën e tyre tipareve të

veprës letrare, sepse ajo vetë, me vlerat e saj letrare, i ka zgjëruar metodat e veçanta, ka realizuar pikëpamje të reja, i ka ndryshura premisat e mëparshme duke sjellë premisa të reja.

Roli i kritikës në zhvillimin e letërsisë është shumë i rëndësishëm; ndikimi i saj, përkundër gabimeve të shpeshta dhe hutive, nuk mund të kontestohet. Ka bërë shumë në shpjegimin e veprave më të rëndësishme letrare, në ndërmjetësimin e veprës letrare dhe të publikut, në përhapjen e kulturës së përgjithshme letrare dhe në ruajtjen e mendimit të caktuar letrar (kushteve dhe mjedisit për krijimtari letrare). Ka zbuluar vlerat e vërteta letrare dhe ka kontribouar shumë në vërtetimin e një kierarkie të mundshme në realizimet letrare.

Është krejt e padrejtë t'i kontestohet çdo rëndësi në jetën dhe zhvillimin e letërsisë, sikundër që veprojnë shumë letrarë.

Kritika biografike – e shpjegon veprën letrare duke u mbështetur në biografinë e shkrimtarit. Edhe pse interesimet e para i ndeshim që në kohën antike, materiali biografik nuk është shfrytëzuar sistematikisht si metodë kritike deri në gjysmën e dytë të shekullit XIX, kjo nga që në kohën e romantizmit kësaj metode i kanë kushtuar rëndësi të madhe. Poetët romantikë shkruanin shumë për veten, për ndjenjat e thella të tyre, duke lënë pas vetes shumë rrëfime autobiografike (Bajroni, Pushkini etj.). Parimet themelore të metodës biografike i ka formuluar shkrimtari dhe kritiku francez Sent-Bev, i cili në lidhje me këtë thotë: **Mund të kënaqem me veprën letrare, por e kam vështirë të jap gjykim pa pasur parasysh njeriun i cili e ka shkruar** (Sait-Beuve: Chateaubriand). Por sot kjo metodë është vjetëruar. Për këtë metodë në mënyrë kritike flet edhe teoricieni i

letërsisë Rene Velek në studimin e tij “Letërsia dhe biografia”, duke theksuar se vepra artistike më parë mund ta materializojë “ëndrrën” e autorit sesa jetën e tij të vërtetë. Vepra mund të jetë edhe një “maskë”, dëshirë e autorit për t’i ikur një jete të tillë. Vepra artistike nuk është dëshmi autobiografike. Ne e dimë ç’është homerike edhe pse nuk e njohim biografinë e Homerit. Konsiderohet se jeta e shkrimtarit është sintezë e çdo gjëje që gjendet edhe në veprën letrare. Vjershat, romanet e vepra të tjera bëhen më të kuptueshme nëse njihen rrethanat e krijimit të tyre nga shkrimtari. Detyra kryesore e kritikës biografike është rikonstruimi i jetës së shkrimtarit, sepse në të gjenden të gjitha fshehtësitë e punës krijuese të tij. Kështu janë krijuar – por krijohen edhe sot – biografitë e shkrimtarëve të cilët kanë zbuluar dhe njohuri të dobishme mbi lidhjet midis letërsisë dhe jetës. Por i tërë materiali, të cilin e kanë sjellë biografitë e letrarëve, nuk ka qenë edhe aq i nevojshëm. Herë-herë është heshtur problemi i krijimtarisë letrare, sepse kritika biografike ka dëshiruar ta zbulojë në jetën private dhe shoqërore të shkrimtarit e jo në vetë veprën.

Kritika sociologjike – merret me analizën e tekstit duke marrë parasysh rrethanat shoqërore në të cilat ka jetuar dhe vepruar shkrimtari. Sipas kësaj kritike edhe karakteri (natyra) e veprës letrare është shoqërore. Ndonëse vepra letrare në përgjithësi kushtëzohet nga faktorët shoqërorë, por me rastin e analizës së tekstit letrar lë anash vlerat e tjera të veprës, siç janë ato estetike, stilistike, semiologjike, që e shquajnë dhe e karakterizojnë krijimin letrar. Në aspektin metodologjik është e afërt me kritikën ideologjike.

Kritika filozofike – në analizën e veprës letrare mbështetet në konceptet filozofike që shfaqen në veprën, siç janë çështja e ekzistencës njerëzore, absurdi, kotësia e jetës etj. Kjo metodë ka mbështetjen në fenomenologjinë e Edmund Huserlit, pastaj në ontologjinë si shkencë filozofike dhe mbi të qenmen, mbi atë që ekziston. Sipas studiuesve të ndryshëm (Rene Velek etj.), vepra letrare nuk mund të vlerësohet vetëm në bazë të mendimeve filozofike, duke pasur parasysh si janë strukturuar mendimet e tilla. Tomas Stern Eliot thotë: as Dante, as Shekspiri në të vërtetë nuk kanë menduar asgjë. Dostojevski dhe Tolstoi shpesh janë shqyrtuar vetëm si filozofë dhe mendimtarë fetarë. Në kohën e simbolizmit në Rusi paraqitet një shkollë e tërë e kritikëve "metafizikë", e cila e interpreton letërsinë me anë të qëndrimeve të veta filozofike. Kjo do të thotë se mënyra e organizimit të veprës letrare është ajo që e përcakton edhe vlerën e saj.

Kritika gazetareske - është formë specifike e kritikës letrare artistike e cila shkruhet nëpër gazetat e përditshme dhe në ato periodike letrare e kulturore. Ajo kryesisht merret me veprat letrare, me letërsinë, artet e tjera, por edhe me radion dhe televizionin. Për nga forma e jashtme kritika gazetareske është pjesë e gazetarisë, respektivisht e gazetarisë letrare, kurse për nga esenca ajo është pjesë e letërsisë. Ajo e përcjell krijimtarinë letrare bashkëkohore, veprat e sapobotuara. Ajo shkruhet për publikun e gjërë lexues, andaj duhet të jetë komunikative. Meqë publikohet në një kënd të caktuar në gazetë, në një kohë të kufizuar në radio apo televizion, ajo duhet të jetë shumë koncize,

duke i thënë vetëm ato që janë qenësore (esenciale) për një vepër letrare, anët pozitive dhe të metat e veprës letrare.

PROCESI KRIJUES

Me procesin krijues kuptojmë rrjedhën e krijimit të një vepre letrare, pra, procesi krijues është i lidhur ngushtë me punën që bën shkrimtari në procesin e krijimit të veprës letrare. Ky proces është i ndryshëm në llojet e ndryshme të artit dhe te çdo artist ai ndryshon. Deri te realizimi i një vepre letrare artistike është një rrugë shumë e gjatë dhe e mundimshme dhe zgjat një kohë shumë të gjatë. Procesi krijues i veprës letrare varet nga shumë faktorë: së pari nga vetë personaliteti i shkrimtarit, nga pikëpamjet e tij mbi botën, nga prirjet dhe aftësitë e tij, nga qëllimi që i ka parashtruar ai vetes dmth. nga momentet subjektive të krijuesit; nga ana tjetër, krijimi i një vepre letrare kushtëzohet edhe nga momentet objektive, si, p.sh. me momentin historik në të cilin krijohet vepra, nga rrethanat në të cilat jeton dhe krijon shkrimtari, nga ndikimet e jashtme dhe të brendshme, nga arritjet në atë fushë dhe lloj letrar në të cilin krijon ai, nga metoda letrare që e zgjedh akëcili autor etj. E gjithë kjo në esencë është një punë mjaft e ndërlikuar dhe mjaft e ndijshme.

Në kohët e lashta procesi krijues lidhej me religjionin, por, edhe sot ka krijues që aktin e tyre kreativ (krijues) e konsiderojnë si proces me karakter fetar (hyjnor), kurse frymëzimin e konsiderojnë si dhunti të hyjnisë (Zotit). Përpjekja që krijimtaria letrare të hyjnizohet ose t'i jepet karakter sakral, shkencëtari Belvijan e shpjegon kështu: **fjalëve dikur u është**

dhënë fuqi magjike e kjo ka mundur të dalë vetëm nga qeniet e mbinatyrshme (mbinjerëzore) dhe hyjnive. Prej këndej, si poetë dhe artistë të parë, sipas legjendës, shfaqen hyjnitë dhe muzat (sipas mitologjisë greke ishin vajzat e Zeusit e Mnemozinës (Kujtesës). Ato ishin nëntë dhe mbronin format e ndryshme të artit: historinë, poezinë lirike, muzikën, tragjedinë, etj. [4]Në kuptimin e figurshëm, fjala muzë do të thotë frymëzim (FM, f. 171). Vetë akti poetik konsiderohej si"**frymëzim i shenjtë"(sacer furor),** gjatë të cilit "**të frymëzuarit"** pranonin porositë e hyjnive. Edhe grekët e lashtë poezisë i mëvishnin prejardhje hyjnore. Prej këndej procesi krijues konsiderohej si entuziazëm i cili vjen nga ndikimi dhe vullneti i hyjnive. Krijuesit indas kanë qenë krijues më të lirë në raport me hyjnitë e legjendave të vjetra helene mbi varshmërinë fetare të poetëve nga fuqitë e mbinatyrshme. Poeti u është mirënjohës hyjnive, por që moti te indasit është bërë i vetëdijshëm duke konsideruar se **Shpirti i njeriut është bravë përmes së cilës shihet e gjithë gjithësia (**nga Upanishada). Ata madje flasin edhe për himnet si komponime ose vepra të vetat. Krijimet e tyre i krahasojnë me veprat e drugdhendësve, vegjëtarëve dhe grabujëndreqësve dhe i shpjegojnë natyrshëm (Radakrishna). Edhe helenët poezisë i mëvishnin prejardhje hyjnore. Nga këndej edhe procesi krijues konsiderohej si lloj entuziazmi që vjen nën ndikimin dhe vullnetin e hyjnive. Me të drejtë është thënë se "shfaqja e hyjnive e cila e inspiron poetin, askund s'është theksuar aq shumë sa te helenët" (Anica Saviq-Rebac). Por, përkundër kësaj, ka pasur

[4] Fjalor i mitologjisë, Rilindja, Prishtinë, 1988, f.170-171

edhe të atillë, të cilët poezinë e konsideronin si krijim të pastër njerëzor (Lasi nga Parioni, Soloni ose poeti Arqilok). Platoni, ndërkaq, mbron idenë e entuziazmit hyjnor të krijimit të poezisë. "Muza, thotë ai, së pari vetë i frymëzon poetët me entuziazmin hyjnor", "drita e arsyes" nuk ndihmon asgjë aty, veçoritë personale të poetit, talenti nuk luajnë kurfarë roli. Për arsyetimin e tezës së tij ai përmend rastin e poetit Tinih nga Halkida, i cili s'ka shkruar asgjë të denjë për t'u kujtuar, veç një peoni (himni, himn kishtar, fig. lëvdatë, lavdithurje, shënim imi)), për të cilin, sipas pohimit të tij, e kanë frymëzuar muzat. Nga kjo Platoni nxjerr këtë përfundim: "këngët nuk janë njerëzore, as vepra njerëzore, por hyjnore dhe vepra hyjnore ... poetët s'janë gjë tjetër veçse interpret të hyjnive dhe atë secili në pushtetin e atij hyu, të cilin e ka zgjedhur si armë të tijën"[5]. Platoni shumë herë i kthehet entuziazmit poetik duke futur nuanca të reja, por duke mos u shmangur nga qëndrimi themelor, i cili përmblidhet në fjalët vijuese: ..."ai i cili pa frymëzimin e muzave u afrohet altarëve të krijimtarisë poetike, duke menduar se me shkathtësinë e tij do të bëhet poet i vlefshëm, mbetet i pashkathët dhe poezinë e tij si gjë racionale, e errëson poezia e atij i cili këndon në entuziazëm" ("Gostia"). Poeti Pindar nuk e hedh poshtë, sikurse Platoni, rolin e arsyes në krijimtari, ai mendon se s'ka poezi pa entuziazëm, por as pa vetëdije. Aristoteli e rehabiliton talentin individual të poetit dhe me theksimin e rëndësisë së "**tehne-s**", tërthorazi e heq nga poeti aoreolin hyjnor. Në procesin krijues Aristoteli rëndësi të veçantë i kushton

[5] cit. sipas Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986, f. 774

"gjallërisë" së ngjarjes, e kjo varet nga imagjinata e poetit: "sepse vetëm kështu, nëse poeti i sheh shumë qartë ngjarjet para vetes, sikur të ketë marrë pjesë vetë në to, mund të gjejë atë që i ka hije dhe më lehtë t'i shmanget asaj që nuk mund të pajtohet me të" (Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986, f.775). Sipas Aristotelit poeti nuk posedon vetëm aftësinë e vëzhgimit të gjallë, por edhe depërtimin në natyrën e personazhit që e paraqet, "sepse", thekson Aristoteli, "nga natyra më shumë u besoj vetëm atyre poetëve të cilët me forcën e kënaqësisë së tyre vetjake mund të përcjellin në ndjenjat të cilat i paraqesin, dhe më me vërtetësi do ta paraqetë marrëzinë ai i cili vetë marrëzon, kurse hidhërimin – ai i cili vetë hidhëron. Prandaj poezia është për atë i cili është shumë i talentuar ose për atë i cili është jashtëzakonisht temperament: të parët lehtë mund të kalojnë në të gjitha gjendjet dhe raportet, kurse të dytët lehtë kalojnë në ekstazë" (po aty, f. 775). Horaci, në aspektin e procesit krijues vazhdon dhe e zhvillon idenë e Pindarit se "as të mësuarit nuk mund pa talentin e pasur, as talenti i pagdhendur. Në gjë kërkon ndihmën e mbështetjen miqësore të tjetrës". Dhuntia dhe puna duhet të ecin bashkë. Poeti i Horacit s'pret asgjë nga muzat. Vetëm të mësuarit s'është i mjaftueshëm. Këtë mendim e mbështet edhe indasi Bhamaha duke e shprehur me anë të vargjeve: "Ç'është pasuria pa njohjen e mirësjelljes/ Dhe ç'paraqet nata pa hënë/ Dhe ç'vlen arti i të folurit të bukur/ nëse në të s'ka kurfarë talenti./ Të marrët poashtu i mësojnë rregullat e poezisë/ kurse mësuesi i mëson me shkathësi;/ por një poemë do të lindë vetë/ nëse shpirti i poeti është i frymëzuar"(po aty, 775). Por paraqiten edhe të atillë të cilët procesin krijues e reduktojnë në shkathësi,

në shkathtësinë e përdorimit të fjalëve, në formë. Në Kinë, p.sh. në kohën e dinastisë "Tre mbretëritë", disa poetë proklamojnë parimet e "artit për art", duke konsideruar se vlera e vërtetë e poezisë qëndon në artizmin e lartë të saj. Lu Ki në mënyrë të veçantë është i njohur me poemën e tij mbi literaturën me titull "Wen Fu". Ai në hollësi flet mbi rolin e varirimit të tonit, mbi shkathtësinë poetike, por edhe mbi fshehtësinë e frymëzimit për të cilin nuk dihet as kur vjen, as kur ikën. Gjatë frymëzimit "të gjitha aftësitë shpirtërore funksionojnë në mënyrë të përkryer dhe shpejt ... fjalët shpërthejnë nga buzët si burimi ..."dhe kur euforia krijuese pushon, poeti "mbetet i thatë si shtrati i lumit të vdekur ..."(po aty, 775)

Në mesjetë dhe gjatë renesansës poashtu është folur shumë mbi origjinën dhe shkaqet e entuziazmit poetik. Estetizantët kishtarë hyun e krishterë e vendosnin në piedestalin e së Mirës më të lartë ose Idesë, poetin e drejtonin që tek ai të kërkojë burimin e të gjitha inspirimeve dhe bukurisë. Tash "entuziazmi i shenjtë" merr tipare kristiane. Në shekullin XVI "mezi ka qenë e mundur të veçohet dikush i cili të mos ketë folur për gjeniun dhe për entuziazmin poetik, për inspirimin dhe invencionin dhe ka folur për to si parakushte të domosdoshme për krijimin e veprës poetike" (M. Pantić) (po aty, f. 775). Vetëm disa edhe më tej në aktin krijues shihnin shprehjen e "shpirtit qiellor" (Minturno), kurse të tjerët, si Frakastori, konsideronin se **furor poeticus** (entuziazëm poetik, zjarr i krijimit poetik – shënim imi) s'ka lidhje me hyjninë, por është rrjedhojë e aftësisë së poetit të lidhë bukurinë e përmbajtjes dhe bukurinë e formës. S'janë të rrallë ata të cilët ndajnë mendimin e Vidit: procesi

krijues është një koncentrim i jashtëzakonshëm i tërë qenies së poetit. Ai nuk guxon të lejojë që me të "të udhëheqë rasti i papritur dhe joekzistues ... dhe çdo gjë le të zhvillohet në pajtim me arsyen"(po aty, 775) Pra, poeti krijon sipas një plani të caktuar më parë, ai mendon për çdo hollësi, krijimi s'është spontanitet i pastër, as entuziazëm iracional, por dije (aftësi) e vetëdijshme, para së gjithash njohja e shkëlqyer e instrumentit gjuhësor. Ata të cilët kanë hapur rrugë të reja të poezisë ishin rreptësisht kundër "rregulldhënësve", por për autencitetin poetik i cili është shprehje e talentit individual. Kontestin midis atyre që janë për talentin e natyrshëm dhe entuziazëm dhe atyre që janë për vetëdije dhe rregulla, me mendjehollësi e ka zgjidhur Aretino: "Dijeni, pra, se dhuntia e natyrshme pa ushtrime është farë e mbyllur në fyshek, kurse shkathtësia pa dhunti të natyrshme nuk paraqet kurgjë". Poetistët dhe krijuesit e renesansës kanë dhënë shpjegime të rëndësishme mbi funksionin e fantazisë, mbi rolin e rastit, karakterin e së çuditshmes. Përfaqësuesit më të rëndësishëm të mendimit poetik të shekujve XVII dhe XVIII dhe pse theksonin rolin vendimtar "të arsyes supreme" (raizon suprême), nuk e mohonin rolin e talentit dhe të invencionit. Madje edhe Boalo, legjislator i doktrinës klasiçiste, është dashur ta pranojë domosdonë e talentit poetik, rolin e imagjinatës dhe të invencionit. Të njëjtën gjë e kanë pohuar edhe "racionalistët" më të mëdhenj të shekullt XVIII, Volteri dhe Didëro.

Me romantizmin fillon një epokë e re e lirisë poetike, shprehja e besimit se poetit i lejohet të përshkruajë çdo gjë; vetë akti poetik është shpjeguar shumëfish, si shprehje e gjeniut të gafrruar i cili nuk njeh kurrfarë ligjesh, veç imperativit të

imagjinatës së tij, dhe “lëvizjes së shpirtit të tij”si profetizëm (përzierje e entuziazmit mistik dhe vokacionit universal) të llojit të veçantë. Për të arritur dei te gjendja e euforisë poetike duhet “bredhur në ëndrra në regjionet eterike, të harrohet zhurma e tokës duke e dëgjuar harmoninë qiellore dhe të vëzhgohet universi i tërë si simbol i emocioneve të shpirtit”(po aty, f.776). Vordsforti konsideron se poeti romantik ka një cilësi të veçantë krijuese: “gjërat e papranishme ndikojnë tek ai sikur të ishin të pranishme ... aftësia që në vete t’i parafytyrojë pasionet të cilat vërtetë qëndrojnë larg asaj të jenë të njëjta sikurse ato që burojnë nga ngjarjet e vërteta ...” Forca e “mendimit”, thirrja e sendeve nga largësia përmes imagjinatës edhe më tepër përfytyrimi i gjendjeve dhe i visoreve të panjohura, janë poashtu veçori të procesit krijues romantik. Kolrixhi është përpjekur që ta reduktojë në disa pika esencën e fuqisë krijuese: “Ai i cili s’ka muzikë në vete” kurrë s’mund të bëhet poet i vërtetë, aftësia për të prodhuar kënaqësi muzikore është dhunti e imagjinatës, ajo nuk mund të mbërrihet me asnjë shkathtësi të mësuar, por me talentin e natyrshëm: ‘Poeta naccitur, non fit’”; gjeniu është është objektivitet i shfaqjes dhe aftësi e kënaqësisë në ato situata, ndjenja, objekte që gjenden jashtë poetit; gjeniu s’është imitator i natyrës, figurat poetike të tij kanë “ndikim që të shumtën ta reduktojnë në unitet ose suksesionin në pabeftësi”; shenja e fundit e gjeniut: thellësia dhe fuqia e mendimeve: “Askush s’ka qenë ende poet i madh dhe, në të njëjtën kohë të mos ketë qenë edhe filozof i thellë”(po aty, 776). Kolrixhi tregon në shembullin e gjenisë së Shekspirit se në aktin krijues shkrihen fuqia poetike dhe energjia intelektuale vetëm pse Shekspiri është “Prote i

zjarrit dhe i rrëkesë i aftë për t'u shndërruar në të gjitha format e jetës, ndërsa Miltoni, gjeni tjetër i krijimtarisë, i cili, në procesin e kreativitetit, të gjitha format dhe materiet ua nënshtron idealit personal. Me shpjegimin e këtillë të thelbit të krijimtarisë Kolrixhi ka dalë nga kuadri i pikëpamjeve romantike sikundër që edhe me shpjegimin e imagjinatës u është afruar simbolistëve. Natyrën e vërtetë të inspirimit romantik ngjeshur e ka ndriçuar Ygo që në vitin 1824: "Jo në burimet e Ipokrenës, as në fontanën e Kastiljes, madje as në përroin e Permesit, poeti nuk e inspiron shpirtin e tij, por krejt thjesht në shpirtin dhe zemrën e tij". Por Igo i ka kaluar kufijtë e kohës, sepse poetit ia ka dhënë gjithë botën si fushë të inspirimit; gjatë shkrimit "Të mjerët" ka shënuar: "vepra është dramë, presonazh kryesore i së cilës është – pafundësia". Dhe poeti qoftë të zbresë në "kraterin e shpirtit", ose të ngjitet në sferat e "hyjnores"duhet ta paraqetë "njerëzoren". Bashkëkohore janë edhe pikëpamjet e Ygosë mbi "refleksivitetin e dyfishtë" dhe "refraktivitetin e dyfishtë", dmth. mbi aftësinë e poetit të shikimit dydimensional dhe të përthyerjes së dyfishtë të vrojtimeve të jashtme dhe të brendshme. Së fundi, teoritë e asociacioneve të Ygosë, të idesë Procès verbaux des tables, të shkruarit iracional sipas diktatit të "Qenies", e paraqet Ygonë si paraardhës të disa sprovave dhe botëkuptimeve surrealiste.

Realistët dhe natyralistët e hoqën plotësisht nga krijuesi nimbin (aureolën) e mbitokësores, imgjinatën e reduktuan në masën e duhur, madje duke u përpjekur edhe ta mohojnë, në aktin krijues i dhanë përparësi opservimit dhe krijuesin e shpallën për "skretar të epokës", procaverbalist (shkronjës) të

kujdesshëm, “botanist” i cili në mënyrë impersonale dhe të qetë shënon botën rreth vetes. Shumë klasikë të realizmit thoshin se imagjinata nuk i lë të qetë, personazhet e tyre imagjinative i “përcjellin”, autori me ta “zhvillon biseda”, ata janë më të vërtetë se vetë realiteti, shkrimtari së fundi i “fut” në veprën e tij dhe me aktin e krijimit çlirohet prej tyre. Artistët e veçantë në ditarët e tyre, në letrat dërguar miqve etj., hollësisht kanë shkruar për procesin e kreativitetit (Balzaku, Floberi, Tolstoi, Poe, Tomas Mani etj.). Në mbështetje të këtyre dëshmive del se: artisti nuk krijon thjeshtë sipas ligjeve të “species së tij, sepse s’është as merimangë, as shpend, as bletë, edhe pse që nga Platoni e deri te Bekoni e kanë quajtur ashtu ... Krijuesi pandërprerë është vigjilent edhe kur është në gjumë.. Tek ai ekziston gjithmonë një kandile e vetëdijes e cila vigjëlon ... Sartri e merr si aksiomë se në fëmijërinë e shkrimtarit duhet kërkuar çelësi për të gjitha krijimet e ardhshme. Konsiderohet, poashtu, me të drejtë, se sëmundja e artistit në shumë raste ndikon mjaft në krijimtari. Demokriti shkruante se nuk mund të flitet mbi gjeniun pa menduar në ndonjë çmendinë hyjnore që gjendet tek ai. Platoni, Horaci, Seneka e të tjerë, konsideronin, poashtu, se idetë e mëdha te gjenitë e veçantë janë shprehje e një gjendjeje demencioni (çmendie). Didëro shkruante se: gjeniu dhe çmendia puqen. Gëte, Shileri, Niçe e ndanin të njëjtin mendim. Bodleri theksonte për veten: “kam kultivuar histerinë time me gëzim dhe me frikë”. Psikiatrët japin listën e gjatë të shkrimtarëve dhe të krijuesve të sëmurë. Në mesin e tyre ndeshim në emrat e këtyre shkrimtarëve: Bajronit, Blejkut, Dostojevskit, Floberit, Nervalit, Shelit, Strindbergut, Mopasanit, Xhojsit dhe shumë të tjerëve.

Sipas tyre, do të dilte se, s'ka gjeni të shëndoshë; se i tillë s'ka qenë madje as Gëte, i cili ka shënuar se në fëmijëri dhe rini ka qenë shumë i sëmurë. Por në këtë rast duhet pasur në mendje se: fuqia e gjeniut të sëmurë, përkundër të sëmurit të rëndomtë nga e njëjta sëmundje, qëndron në atë se i pari tragjedinë vetjake dhe të huajën e shndërron në akt kreativ, se nga fatkeqësia tërheq harenë poetike eskiliane për të gjithë njerëzit, se është në gjendje t'i mposhtë të gjithë demonët e shkatërrimit t'i zgjidhë, t'i kanalizojë eksplozionet e brendshme shpirtërore, të zgjidhë konflikte, t'i mendojë ato dhe t'i ngrejë në shkallën e artistike. Jaspersi në lidhje me këtë shkruante: "Analiza patografike e personaliteteve eminente tregon se sëmundja s'është si rrjedhojë për ndërprerjen dhe zhdukjen e krijuesit; mund të jesh kreativ jo vetëm me gjithë sëmundjen, por kjo mund të jetë kusht i domosdoshëm i mjaft produktiviteteve". "Të jesh normal, do të thotë të jesh pak i varfër në shpirt", shton Jaspers. Andre Zhid, poashtu i sëmurë i madh, ka qenë jashtëzakonisht i butë ndaj krijuesve duke i quajtu bimë të buta të cilat i japin lulet me të bukura. "... Në kristalizimin e tensionit krijues mund të ndikojnë edhe shumë faktorë të jashtëm: rasti, ndikimi i arteve të tjera (piktura, muzika etj.), mjetetet ngacmuese (eksituese) (kafja, alkooli, droga etj.). Mbi rolin e rastit flet mjaft sugjestivisht R. Kajo në studimin *Natura pixtris*. Fjala është mbi "gjysmëfabrikatet" të cilat i krijon natyra vetë dhe artisti vetëm i përpunon dhe frymëzohet prej tyre. Rasti mund të ndikojë edhe në formën e "shokut të jashtëm" (Spinoza), takimi me ndonjë individ, me dukurinë e cila ndikon befas, hareshëm, si elan fillestar për krijim. (Floberi kur e ka parë figurën e Shën Antonit

të Brojgelit, është frymëzuar për veprën e tij "Tundimi i shën Antonit"; Bretoni e ka takuar Nagjën në bulevardet parisiene dhe shkruan romanin me të njëjtin emër; Strindbergu e ka kërkuar melodinë për pjesën e quajtur "Simun" dhe e ka gjetur rastësisht duke e akorduar kitarën). Është e qartë se loja e rastit me bojëra, fjalë ose me çfarëdo qoftë materie tjetër mund të prodhojë vepër artistike, ajo krijohet nën ndikimin magjik të personalitetit të krijuesit. Artistët e mëdhenj gjithmonë janë polifonikë dhe prandaj kanë të zhvilluar jo vetëm fuqinë e opservimit, por edhe cilësitë vizuale (olfatike), muzikore dhe pikturale. Bodleri tregon qartë se si tek ai kanë ndikuar aromat, ngjyrërat, muzika. Arti i Tomas Manit dhe i Romen Rolanit nuk mund të shpjegohet mjaftueshëm pa analizën e kualiteteve të tyre pikturale dhe muzikore. Romani vagnerian dhe muzikor e mbështesin strukturën e tyre në parimet muzikore. Poezia e Azisë nuk mund të veçohet nga muzika. Rabindranat Tagore është shembul i veçantë impresiv se në bazë të muzikës mund të ndërtohen vargjet më të bukura...

Nga sa folëm më lart vërehet se procesi krijues është një proces mjaft i ndërlikuar i cili mund të zgjatë një kohë të gjatë deri te realizimi i veprës letrare dhe shikuar përgjithësisht ai zhvillohet në disa etapa, si: çdo artist së pari e vëzhgon jetën dhe botën rreth vetes, i vëren ato elemente dhe hollësi të cilat i përgjigjen natyrës së tij artistike, të cilat më së shumti i shkojnë për shtati, i shënon, i dokumenton, i mban mend, i regjistron, i seleksionon; pastaj mediton për gjithçka çka ka parë e vërejtur dhe vjen deri tek ideja e përgjithshme, përfundime dhe gjykime mbi jetën dhe dukuritë e saj; midis tyre e veçon një ide si të

veçantë dhe kjo fillon ta interesojë si gjykim ose përfundim mbi jetën dhe i përqëndron rreth saj të gjitha ato dukuri të cilat munnd ta pohojnë ose mohojnë; nga jeta, nga përvoja, artisti bën zgjedhjet dhe përgjithësimet e nevojshme; në fillim tek ai ndoshta çdo gjë është e paqartë, pastaj gjithnjë e më qartë shfaqet nevoja e pakundërshtueshme që atë që e ka vërejtur dhe zgjedhur nga jeta dhe për të cilën ka ide të caktuar ose përjetim të fuqishëm, ta kumtojë; madje në këtë çast mund të shfaqet pak a shumë forma e qartë në të cilën do të formësohet koncepti i tij artistik; në fund pasi ta ketë formuar qartë idenë e tij artistike i hy punës në hartimin e veprës letrare artistike.

ANALIZA E VEPRËS LETRARE

Për ta kuptuar dhe për ta shijuar si duhet një vepër letrare, ajo duhet të lexohet disa herë me kujdes dhe vëmendje të madhe. Andaj për ta analizuar veprën në të gjitha aspektet duhet që ajo të lexohet dhe të analizohen të gjithë përbërësit e saj kryesorë. Nga këndej del se vepra letrare po qe se nuk komunikon me lexuesit ajo nuk mund të ekzistojë si e tillë. Letërsia si e tillë pra, mund të realizohet në bashkëpunim midis autorit, veprës dhe lexuesit ose publikut; ajo, pra, vepra letrare është komunikim midis shkrimtarit dhe lexuesit, kurse ajo është realizim artistik dhe porosi e veçantë të cilën autori ia drejton lexuesit. Kuptimi i kësaj porosie varet nga shumë faktorë: lexuesi po qe se dëshiron ta kuptojë veprën letrare, së pari duhet ta kuptojë mirë gjuhën në të cilën është shkruar vepra dhe ta kuptojë jo vetëm sipërfaqësisht (që është kryesisht e mjaftueshme për t'u marrë vesh në situatat e përditshme); ai, lexuesi, duhet t'i kuptojë disa qëllime të autorit, të cilat dalin nga rrethanat në të cilat është krijuar vepra; më tej lexuesi, për ta kuptuar si duhet veprën letrare, duhet të ketë njohuri për besimet, zakonet dhe mendimet e popullit të cilit i takon vepra; përveç kësaj, ai duhet të ketë njohuri mbi traditën e shprehjes letrare dhe llojet e veçanta letrare; së fundi, duhet të posedojë madje kuptim të veçantë për nuancat e shprehjes gjuhësore, për efektet ritmike dhe muzikore me të cilat shërbehet shpesh vepra

në masë më të madhe ose më të vogël. Të gjitha këto kërkesa rrallë plotësohen në tërësi, andaj vetëm për një numër të vogël të veprave letrare kushtet për komunikim letrar i jepen lexuesit drejtpërdrejt në bashkëpunimin e tij të natyrshëm në ndonjë bashkësi shoqërore. Shumicën e kushteve për kuptimi e veprave letrare, në horizontin më të gjërë, duhet arritur me një arsimim të veçantë, kurse për një numër veprash letrare është e nevojshme analiza paraprake në bazë të së cilës është e mundur që porosinë e veprës letrare dikush ta kuptojë si porosi të vërtetë letrare-artistike. Për ta kuptuar sa më mirë veprën letrare duhet që ajo të lexohet me përkushtim dhe nga lexuesi kërkohet të ketë dije nga fusha të ndryshme si, historia, filozofia, gjuhësia etj.

Analiza e veprës letrare natyrisht ka rol të veçantë brenda unitetit të autorit, veprës dhe publikut, sepse veprën e bën si pikënisje të të gjitha shqyrtimve mbi letërsinë, madje edhe shqyrtim mbi autorin ose edhe mbi publikun; vepra, si të thuash, dëshmon për autorin e saj dhe sugjeron mënyrat se si e kupton publiku, si e pranon, si e ruan ose thjeshtë s'e pranon dhe e harron. Analiza e veprës është pikënisje e çdo teorie të letërsisë edhe pse duhet ruajtur që në analizën e tillë të mos humben dhe të kihen parasysh raportet e vërteta të komunikimit letrar në të cilat letërsia ekziston si letërsi.

Meqë veprën letrare para së gjithash e bën teksti, i cili, si të thuash, qëndron para nesh si objekt studimi, me qëllim të arritjes së kushteve për kuptimin e veprës letrare, është e nevojshm para së gjithash vetë teksti të vendoset në asi raportesh të cilat mundësojnë kuptimin e tij si letërsi.

Në analizën e tekstit mund të dallohen ndërkaq disa veprime të veçanta të cilat i shërbejnë një lloji të përgatitjes për analizën e tekstit si vepër letrare, gjegjësisht si vepër artistike. Këto veprime janë: **përcaktimi tekstit të parë (të vërtetë), përcaktimi i autorësisë, i datës** dhe **i komentit.** Natyrisht, në shumicën e rasteve këto veprime nuk do të nevojiten; këto janë rastet të cilat që më parë, pjesërisht ose në tërësi, janë plotësuar kushtet për ta kuptuar veprën. Në rastet e tjera, megjithatë, posaçërisht kur është fjala për veprat e largëta për ne në kuptimin hapësinor ose kohor, të gjitha ose disa nga këto veprime do të jenë kryesisht të domosdoshme. Kjo do të thotë se për ta kuptuar një vepër letrare artistike duhet ta njohim edhe traditën letrare të këtij apo atij lloji të teksteve, mënyrën se si e kanë pranuar lexuesit apo dëgjuesit këtë apo atë lloj teksti etj. Me fjalë të tjera, kjo do të thotë se përveç tekstit të cilin e kemi përpara dhe i cili për vete tregon shumë (ne mund ta shpjegojmë një tekst edhe nëse s'e dimë kohën e krijimit të tij dhe emrin e krijuesit të tij), megjithatë njohja e kohës dhe e kushteve kur është shkruar ai tekst dhe cilësitë e shkrimtarit i cili e ka shkruar, janë shumë të rëndësishme për ta kuptuar dhe shpjeguar ndonjë vepër artistike.

Përcaktimi i tekstit të parë (të vërtetë) – paraqet problem më vete, sepse kur për këtë ose atë shkak ekzistojnë variante të tekstit të veprës së njëjtë, variante të cilat në një masë të madhe a të vogël ndryshojnë, duke shkaktuar kështu hamendje për atë se cili prej tyre është burimor dhe cili është më i miri, repektivisht artistikisht më i miri. Edhe në tekstet e reja letrare ekzistojnë dallime të shumta të cilat krijohen për shkak të

gabimeve të shtypit ose të ndryshimeve plotësuese të autorit në tekstin e ribotuar, kurse sa u pëket teksteve të vjetra, shpesh nevojitet përpjekje e madhe dhe shkathtësi e madhe të kuptohet teksti i vërtetë burimor i ndonjë vepre. Për shkak të rëndësisë së tekstit burimor dhe varianteve të tij, të cilat prapë mund të jenë madje edhe më të mira se teksti burimor ose nga teksti të cilin vetë autori e konsideron më të mirë, përgatiten me më shumë mundime dhe me njohjen shpesh të metodave mjaft të ndërlikuara të ashtuquajtura **botime kritike** të veprave të veçanta, botime të tilla, në të vërtetë, në të cilat jepet teksti themelor, ai tekst i cili konsederohet si më i miri, dhe pranë tij edhe të gjitha variantet variantet e njohura.

Përcaktim i autorësisë dhe **i datës –** ka rëndësi të madhe për ta kuptuar veprën letrare në ato raste kur gabimet në përcaktimin e kohës së krijimit të ndonjë vepre ose fakteve që i mëvishen njërit e jo tjetrit autor, ndikojnë për ta kuptuar atë që thuhet, atë që është thënë në vepër. Duhet thënë me këtë rast se rëndësia e përcaktimit të autorësisë mbiçmohet, sepse për shumicën e veprave s'është me rëndësi se a na është i njohur autori i saj, po gjithashtu duhet tërhequr vërejtja se për t'i kuptuar veprat e veçanta s'do të jetë krejt njësoj se kujt ia mëveshim.

Koment(i) (lat. comentarius – shënim, ditar) – janë shënimet, vërejtjet dhe shënimet përcjellëse me të cilat ndonjë tekst dëshirohet t'i ofrohet lexuesit. Komenti është rezultat i analizës paraprake të tekstit; në të shpjegohen fjalët për të cilat supozohet se lexuesi nuk mund t'i kuptojë drejpërdrejt në kuptimin në të cilin janë përdorur në tekst, paralajmërohen

rrethanat në të cilat është krijuar vepra, veçoritë e caktuara të formës së saj ose rëndësia e temës së saj, përmenden edhe rezultatet e përcaktimit të tekstit të vërtetë, të autorësisë, të datës, dhe mosmarrëveshjet rreth këtyre problemeve etj. Kështu, komenti jorrallë bëhet pjesë përbërëse e analizës së veprës letrare, por qëllimi i tij kryesisht në këtë fazë të analizës së veprës letrare e përgatit tekstin për lexim dhe kuptim dhe eventualisht për analizë të mëtejme. Me studimin e këtyre veprimeve në përgatitjen e tekstit, para së gjithash me qëllim botimi, sot merret shkenca e veçantë në kuadër të shkencës së ketërsisë, **tekstologjia**, (nga lat. textus – thurje, dhe gr. λογος – fjalë, të folur, shkencë,), e cila studion tekstin letrar ose shkencor, të shkruar, të shtypur ose gojor, me qëllim të përcaktimit të historisë së tekstit dhe të llojit të tij autentik. Sipas disa autorëve, tekstologjia kufizohet vetëm në historinë e tekstit, dmth. në studimin e etapave të krijimit të tij dhe formësimit përfundimtar të tekstit, duke filluar nga koncepti themelor, përmes varianteve, deri te përfundimi i tekstit. Ndërkaq disa autorë të tjerë në tekstologji fusin edhe problemin e botimit kritik të tekstit. Metoda themelore e tekstologjisë është **analiza filologjike e tekstit,** e cila plotësohet me historinë e tij jashtëletrare (zhdukjet e rastit ose dëmtimit të pjesëve të tekstit, ndyshimeve për shkak të cenzurës etj). Veprat letrare jetën e tyre e bëjnë vetëm në formën e tekstit të shkruar dhe vetëm kështu mund të vijmë deri te analiza e tij. Në aspektin e teorisë së letërsisë, analiza filologjike deri diku është punë përgatitore, por punë e cila kërkon shumë dije, mjeshtëri dhe punë të mundimshme, që

nganjëherë me pa të drejtë nuk përfillet në raport me analizën teoriko-letrare ose me vlerësimin kritik-letrar.

Analizën letrare-teorike të një vepre të veçantë letrare mund ta dallojmë nga vlerësimi kritik (ose shkurt: kritika) dhe nga intepretimi i veprës letrare, edhe pse këto nocione shpesh zëvendësohen, veç kësaj është shumë vështirë ndoshta edhe e pamundur, të dallohen në secilin rast të veçantë. Megjithatë, analiza shënon kryesisht zbërthimin e veprës letrare në elementet e saj pëbërëse për shkak të tërësisë së ndërlikuar të veprës letrare, analiza kritike zakonisht përmban një analizë elementare, kurse **interpretimi** (lat. interpretatio – shpjegim) shënon veprimin e shpjegimit të veprës letrare, respektivisht veprimin e veçantë të shpjegimit gjatë të cilit vëtetohet kuptimi i veprës në tërësi dhe roli i pjesëve të veçanata, i elementeve të veçanata brenda tërësisë së veprës.

STRUKTURA E VEPRËS LETRARE

Vepra letrare paraqet një tërësi të pandashme. Ajo përbëhet prej dy bërësve kryesorë, të cilët janë të lidhur ngushtësisht me njëri-tjetrin e këto janë: **forma** dhe **përmbajtja**. Ndërkaq struktura (nga lat. structura nga struere – ndërtim, radhitje, përbërje, ndërthurje, lidhje) e veprës letrare ka të bëjë me përbërjen e asaj vepre. Do të thotë se çdo vepër letrare në përbërjen e saj ka përmbajtjen dhe formën e saj, të cilat janë njësitë themelore të veprës letrare. Atë janë të pandashme nga njëra-tjetra. Kështu, forma e veprës letrare nuk mund të mendohet, as të përcaktohet jashtë veprës dhe e pavarur nga përmbajtja e saj. Nga këndej forma është nocion themelor dhe kryesor në teorinë letrare. Nocioni i formës as që mund të mendohet, as të përcaktohet nëse në të njëjtën kohë nuk mendohet edhe korelati tjetër – përmbajtja.

Për dallim nga forma, përmbajtja paraqet rendin e fakteve të një vepre letrare ashtu si mund të tregohen e ,që me këtë rast, të mos jepen kurrfarë vlerësimesh. Termi përmbajtje në historinë e mendimit mbi letërsinë si dhe në përdorimin e sotëm, shfrytëzohet për qëllime të ndryshme historike, analitike dhe të përcaktimit të vlerave. Ndërkaq, forma paraqet mënyrën se si janë organizuar faktet materiale dhe shpirtërore, si dhe raportet midis tyre në veprën letrare. Edhe forma edhe përmbajtja e vepërs letrare janë të lidhura midis tyre në mënyrë të

pashkëputshme. Nuk mund të ketë përmbajtje pa formë, dhe anasjelltas, nuk mund të ketë formë pa përmbajtje. Ato varen dhe kushtëzohen ndërsjellshmërisht midi tyre. Meqë përmbajtja paraqet thelbin e sendit a dukurisë, ajo luan rolin vendimtar në një vepër letrare, përcakton edhe formën e sendit a dukurisë për të cilat flitet në vepër. Çështja e formës në teoritë letrare evropiane fillon që me konstatimin e Aristotelit në veprën e tij të njohur me titull "Poetika", ku mes tjerash thuhet: "Po diskutojmë mbi vetë artin poetik dhe mbi format e tij, se ç'është secili në esencë, dhe ç'formë duhet dhënë materialit poetik, nëse dëshirohet që vepra poetike të jetë e bukur"[6]. Pra, sipas Aristotelit, materia është ajo prej së cilës është ndërtuar vepra artistike, e cila është formësuar sipas një forme të caktuar, adekuate. Më vonë problemi i formës kryesisht është vështruar si problem i pajtimit me tipin e përmbajtjes së zgjedhur, gjegjësisht si problem i harmonizimit të formave të gjinive dhe llojeve letrare me përmbajtjen e zgjedhur. Me këtë problem ka qenë i preokupuar edhe Horaci në letrën e tij drejtuar Pizonëve, e cila është e njohur me titullin "Mbi artin poetik". Përcaktimi i Aristotelit të disa ligjeve themelore të ekzistimit të formës poetike, përfundimisht u konsolidua dhe u zhvillua si kanon në mesjetë, renesansë dhe më vonë, me çka e bëri të mundur lindjen dhe zhvillimin e poetikave, retorikave dhe teorive të shkruara të letërsisë. Ndërkaq Ivan Foht mendon se për artin nuk është e rëndësishme se ç'materie trajton në vepër, por në ç'mënyrë e trajton atë. Mendimi i këtij esteti i shprehur në veprën e tij

[6] cituar sipas Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1986, f.209

“Fshehtësitë e artit” dhe në vepra të tjera, përkon plotësisht me mendimin e Gëtes kur thotë se “në letërsi nuk është qenësore se ç’tregohet, por si tregohet”. Në fillim të shekullit XX formalistët rusë përmbajtjen e kanë zëvendësuar me materien, kurse formën me parimin konstruktues dhe veprën letrare e kanë kuptuar si tërësi të organizuar dinamike. Njërin nga esetë e tij Boris Ejhenbaumi e ka emërtuar me titull “Si është konstruktuar Kapota e Gogoli”, kurse eseja e Viktor Shklovskit mban titullin “Si është konstruktuar Don Kishoti i Mançës”. Ndërkaq, filozofi dhe esteti modern polak, Roman Ingarden, korelatet formë dhe përmbajtje i zëvendëson me korelatet “objekt” (fakt ose në përgjithësi materie) dhe “mënyrë” (ekzistimi i veprës letrare). Në kohën tonë koncepti i formës dallon nga pikëpamjet estetike dhe teorike të antikitetit dhe të epokave dhe drejtimeve të tjera letrare. Tash nuk respektohen parimet e vjetra estetike: rendi, simetria, uniteti i kohës antike. Kjo vërehet në veprat e Pablo Pikasos, në prozën e Franc Kafkës, në prozën e Migjenit (“Sokrat i vuejtun apo derr i kënaqur”), pastaj në shkrimet e Anton Pashkut etj. Duke i lexuar veprat e këtyre autorëve dhe të autorëve të tjerë, vërejmë se në to kemi deformimin e fenomenit, si p.sh. deformimin e njeriut etj.

Teoricieni modern rus, Mihal Bahtin, flet në lidhje me atë që është themelore në çdo krijim letrar. shënon Nocioni formë mënyrën në të cilën është thënë diçka, respektivisht, që është përfshirë, shprehur apo paraqitur diçka; kurse nocioni përmbajtje shënon atë që është thënë në veprën letrare, respektivisht atë qëpërmban ajo. Analiza e veprës letrare, duke u nisur nga forma dhe përmbajtja e saj, është trajtuar edhe në

“Poetikën” e Aristotelit. Materia e caktuar që formësohet me anë te techne-s (mjeshtërisë së caktuar) do të ishte përmbajtja e veprës, kurse veprimet që përfshihen në techne do të përbënin artin, mjeshtërinë e krijimit, që rezulton në formën e dhënë të veprës letrare.

Dallimi në aspektin e përmbajtjes dhe të formës do të jetë bazë e teorisë së gjinive letrare. Ka pasur përpjekje që herë forma e herë përmbajtja të ngriten në vlerën absolute për veprën letrare. Ithtarët e përmbajtjes shtrojnë para letërsisë kërkesa shoqërore dhe ideologjike, kërkesa që lidhen me pikëpamjen se përmbajtja e veprës letrare është realiteti shoqëror dhe që shpreh kërkesat e një kohe. Sipas kësaj pikëpamjeje minimizohet rëndësia e kriterit artistik dhe estetik. Kritika marksiste i jep më tepër rëndësi përmbajtjes sesa formës. Kështu mendojnë teoricienët Leonid Timofejev, Gjergj Lukaç etj. Përkundër të parëve, qëndrim të kundërt kanë ithtarët e formës sipas të cilëve vepra letrare shikohet si mjeshtëri, parësore është realizimi i efekteve artistike, estetike, të cilat arrihen me anë të organizimit, ndërtimit të jashtëm, të përdorimit të një varg mjetesh me të cilat arrihen efekte kompozicionale, ritmike e muzikore. Vetëm tema, edhe atëherë kur është qenësore dhe aktuale, nuk garanton sukses. Vetëm atëherë kur përmbajtja merr trajtën e duhur, atëherë arrihet suksesi i një krijuesi. Kështu, p.sh. simbolisti frëng Artur Rembo, shkrimtari rus, Anton. P. Çehov, madje Nonda Bulka, Migjeni etj., janë frymëzuar nga tema të rëndomta, andaj krijimet e tyre kanë vlerë të theksuar artistike dhe paraqesin interes edhe për lexuesin e sotëm. Nëse me përmbajtje kuptojmë idetë dhe emocionet, formë do të quanim elementet gjuhësore me

anë të të cilave shprehet përmbajtja. Ngjarjet e rrëfyera në një roman janë pjesë e përmbajtjes, kurse mënyra në të cilën janë organizuar ato në një “subjekt” është pjesë e formës. “Struktura” është një koncept që përfshin edhe përmbajtjen edhe formën për aq sa ato janë të organizuara për qëllimie estetike” (R. Velek-O. Voren, “Teoria e letërsisë”, 1993).

Mendimi i sotëm teorik e konsideron veprën letrare të pandashme, si një tërësi unike, si realizim i një përmbajtjeje të caktuar në një formë të caktura. Sipas Gani Lubotenit, “vepra letrare âsht nji tanësi e pandashme, e cila përbâhet nga përmbajtja, forma dhe mjetet” (Gani Luboteni, Teoria e letërsisë, Beograd, 1964, f.121) etj.

Përveç përmbajtjes dhe frormës së veprës letrare, pjesë përbërëse të veprës letrare janë edhe: tema, motivi, fabula, personazhi, ideja etj.

Tema - është pjesë përbërëse e veprës letrare. Fjala temë vjen nga fjala greke théma – që ka kuptimin e asaj që është shtruar në veprën letrare, si kuptim i tërësishëm i veprës letrare. Përveç këtij kuptimi, tema ka edhe kuptime të tjera si, lëndën, materialin ose objektin e përpunimit artistik. Kështu, p.sh. në aspektin tematik poezinë mund ta ndajmë në poezi patriotike, erotike, religjioze etj., pastaj mund të flasim për tema mitologjike në letërsi, për tema historike në roman ose në dramë etj. Dmth. tema paraqet fushën e jetës të cilën e ka zgjedhur shkrimtari për bazë të veprës së vet. Ndonjëherë tema e veprës është problemi të cilin shkrimtari e shtron si bazë të veprës së tij. Nga kjo rrjedh se tema paraqet problemin kryesor që shkrimtari e ka ngritur dhe që është treguar në bazë të materialit të marrë nga jeta.

Secila vepër letrare ka temën e vet. Ato mund të jenë të llojllojshme. Kështu p.sh. si tema të një vepre letrare mund të jenë ngjarjet, personazhet a dukuritë shoqërore etj. Por shpesh në përcaktimin e temës së një vepre letrare dalin shumë vështirësi. Kjo nga pamundësia që ajo (tema) të përfshihet brenda një pohimi të përgjithshëm, ajo që është thënë në një vepër letrare në lidhje me një objekt të paraqitur, me një person etj. Përcaktimi i temës jepet në mënyrë të përgjithësuar. Kështu, p.sh. tema e romanit të Turgenievit "Etër dhe bij" është konflikti i dy gjeneratave; tema në dramën "Prometheu i lidhur" të Eskilit, janë fuqitë religjioze; tema e romanit "Sikur t'isha djalë" të Haki Stërmillit, është emancipimi i femrës shqiptare në vitet e '30-ta të shekullit të 20-të; tema e komedisë "Katërmbëdhjetëvjeç dhëndër"e Çajupit, është martesa në moshë të papërshtatshme etj. Shpesh tema e veprës letrare lidhet me titullin e veprës letrare dhe atë e shpreh drejtpërdrejt. Kështu, p.sh. titulli i veprës së Dostojevskit "Krimi dhe ndëshkimi" sugjeron edhe temën e shqyrtuar nga shkrimtari, ose titulli i "Odisesë" shpreh temën e kësaj vepre: aventurat e këtij heroi për t'u kthyer në atdheun e tij, në Itakë etj. Temat që shfaqen dhe përsëriten në të gjitha epokat historike dhe në të gjitha letërsitë kombëtare, quhen tema jetike. Të tilla janë dukuritë themelore të jetës së njeriut, si: dashuria, vdekja, bukuria, përkohshmëria e fatit të njeriut në jetë, kotësia e jetës etj. Përveç termit temë, shpesh përdoret edhe termi tematikë, i cili ka kuptim më të gjërë se nocioni temë, por ndonjëherë ndryshimi është minimal dhe relativ. Tema, veç tjerash, mund të jetë aktuale ose joaktuale.

Motivi – është një përbërës i rëndësishëm i veprës letrare, nga i cili varet shumë vlera artistike e veprës letrare. Motivi në letërsinë artistike është njësia më e vogël tematike, që paraqet strumbullarin rreth të cilit zhvillohet veprimi në vepër. Fjala motiv ka origjinë latine – **moveo** - lëviz dhe në latinishten mesjetare **motivum –** nxitje, lëvizje, shkak.

Numri i motiveve në veprat e veçanta letrare dhe mënyrat e lidhjes së tyre, varet në masë të madhe nga lloji letrar të cilit i takon vepra. Po theksojmë se rëndësia e motiveve të veçanta është më e madhe në llojet vogla letrare (shih analizën e motiveve në vjershën lirike, në kapitullin ku flitet për strukturën e vjershës lirike), ndërsa në veprat më të mëdha letrare përfshin tërësi më të mëdha ose vetëm motive tipike. Në teorinë e letërsisë motivi shpesh kuptohet dhe në mënyra të tjera: duke qenë se ai ka të bëjë me realitetin jashtëletrar, disa kritikë e kondiserojnë si situatë tipike jetësore, dmth. e përcaktojnë si situatë tipike jetësore mbi të cilën bën fjalë vepra letrare. Duke marrë parasysh se motivet në shumë vepra letrare përsëriten, disa teoricienë, pra, konsiderojnë se motivi duhet kuptuar si një njësi tematike e cila mund të dallohet në shumë vepra letrare (kështu flitet për motivin e ndarjes së të dashuruarve, për motivin e unazës, e cila e bën njeriun të padukshëm, për motivin e dashnorit fatkeq, për motivin e vëllait dhe motrës, të cilët martohen dhe rinjihen etj.). Kuptimi i tillë i motivit, ndërkaq, lidhet me kuptimin e fabulës.

Sipas funksionit që luajnë motivet mund të jenë **dinamikë** dhe **statikë.** Të parët, pra, motivet dinamikë e nxitin veprimin e ngjarjes që të zhvillohet më tej, duke e ndryshuar kështu situatën

në veprën letrare (motivi i ndjekjes së fajtorit, sjellësit të Doruntinës në romanin e Isamil Kadaresë "Kush e solli Doruntinën" etj.). Motivet që përshkruajnë një situatë të qetë ose një peizazh, quhen motive statike. Motivet dinamike dhe statike (aktive dhe pasive) nuk paraqesin kurrfarë kategorie të veçantë të motiveve, sepse ato nuk kushtëzohen nga natyra personale, por nga raporti i shkrimtari ndaj problemeve të cilat i përpunon, pra, kushtëzohen nga angazhimi i shkrimtarit për realizimin e idealeve të tij shoqërore. Motivi do të jetë pasiv atëherë kur shkrimtari nuk e orienton drejt një qëllimi të caktuar; do të jetë i vakët, i zbetë dhe i pangjyrë, dhe kur shkrimtari i dalldisur nga entuziazmi i tij, atëherë edhe motivet e tij aktivisht do ta vënë në lëvizje veprimin dhe do të ndikojnë në përcaktimin e lexuesit. Në tregime, drama dhe romane më së mirë realizohen motivet si etapa të veçanta në krijimin e veprës, më tepër se në vjershën lirike, sepse këtu, në këto kompozicione më të mëdha, ato veçohen nga tema dhe nga elementet e tjera, nga të cilat është ndërtuar vepra. Herë-herë në vjershën lirike motivi dhe tema shkrihen në njëri-tjetrin dhe krijojnë një unitete të pandarë, kurse në tregim dhe në roman rrallë bëhet shkrirja e tillë e plotë. (Poema "Milosao"e Jeronim de Radës na mundëson që të veçohet motivi nga tema, invencioni nga ideja. Motivi është dashuria e pafat e vajzës së Kallogresë dhe e Milosaos, bir i sundimtarit të Shkodrës. Në të përshkruhet përjetimi i vajzës së varfër, së cilës përkatësia klasore nuk i lejon të martohet me djaloshin nga një familje e pasur. Kjo ngjarje i ka shërbyer De Radës si motiv ta parashtrojë temën dhe ta zhvillojë tablon mbi njerëzit fatkëqij, të cilët janë ndarë nga murojat shoqërore, sepse u takojnë shtresave

të ndryshme shoqërore. Këtu është lehtë të vërehet se motivi ka një vëllim më të ngushtë, sepse ka të bëjë me diçka individuale, të vetmuar dhe të jashtëzakonshme në shoqëri, kurse tema merr dimension më të gjërë dhe më të përgjithshëm, shkrihet në rendin shoqëror, në mjedisin, në gjininë njerëzore. Raporti i individuales ndaj së përgjithshmes në natyrë dhe në shoqëri, është raporti i motivit ndaj temës. Prandaj fati i Milosaos dhe i Rinës në poemën "Milosao", si përjetim personal i tyre, i ka shërbyer poetit si motiv për të treguar një problem shoqëror, për dukurinë e përgjithshme të njerëzve të pafatë në rendin shoqëror klasor në Shkodër ku zotëronin raportet feudale të tipit lindor. Motivet e zgjedhura dhe të fuqishme kontribuojnë në suksesin e veprës letrare, sepse sa më origjinalë të jenë, aq më tepër shkrimtari më me ngrohtësi dhe më me pasion do ta ndërtojë veprën e tij).

Në vjershat lirike zotërojnë **motivet e brendshme**, sepse shprehja e tyre është ndjenja poetike dhe përjetimi personal. Kështu, p.sh. vjershat lirike të dashurisë, thuajse pa përjashtim, janë krijuar në bazë të motiveve të brendshme, sepse poeti niset nga shqetësimet personale, entuziazmi dhe ngjarjet në raportet e tij erotike. Kurse, në vjershat patriotike, sociale ose në vjershat e llojeve të tjera siç janë odja, balada dhe të ngjashme, poeti më shpesh këndon për atë që ndodh "jashtë" vetes së tij, por e gjithë ndodhja e "jashtme" përcillet dhe përshkohet nga ndjenjat e tij. Sipas mendimit të teoricienit rus, Boris Tomashevskit, ekzistojnë **motive të lidhura** dhe **motive të lira.** Të lidhura janë ato motive që lidhen organikisht me rrjedhën e rrëfimit dhe si të tillë, nuk mund të lihen jashtë, kurse motive të lira janë ato që nuk lidhen

me ngjarjen dhe si të tillë mund të mënjanohen nga vepra, pa e prishur rrjedhën e veprimit. Veç këtyre kemi **motive të çastit** dhe **të përhershëm (**gjegjësisht, **bredhës** ose **të përgjithshëm).** Këto dallojnë nga njëri-tjetri sepse janë të kushtëzuar nga koha dhe vendi. Motivet e çastit më shpesh lidhen me një kohë të caktuar, në pjesën më të madhe me kohën e shkurtër në jetën e njeriut e ndonjë mjedisi ose të një pjese të popullit. Motivet e tilla më tepër kanë karakter historik (motivet e vjershave të Naimit, Çajupit e të tjerëve lidhen me gjendjen historike nacionale të popullit tonë gjatë robërisë turke dhe dominimin e të huajve në viset tona). Motivet e tilla sot nuk janë aktuale, sepse janë evituar rrethanat të cilat i kanë kushtëzuar ato, por kjo nuk do të thotë se vjershat e tyre kanë humbur vlerat e tyre. Edhe vjershat e tilla e kanë mbijetuar kohën edhe si krijime artistike, edhe si dëshmi historike. Motivet e përhershme (bredhës ose të përgjithshëm), janë ato motive të cilat i ndeshim te shumë shkrimtarë dhe në çdo letërsi. Raporti nënë-fëmijë, pleq-të rinj, ves-virtyt, dinjitet-përçmim, heroizëm-mjerim (njerëzor), lufta për drejtësi, ideali dhe fati njerëzor, të gjitha këto i ndeshim si motive të përhershme në letërsinë botërore dhe këto shkrihen, gërshetohen dhe bredhin nga një letërsi në letërsinë e popujve të tjerë dhe nga një kohë në tjetrën.

Fabula (lat. fabula – kallëzim, rrëfim, tregim). Në lidhje me fabulën jepen shpjegime të ndyshme. Kështu, p.sh. në Fjalorin e gjuhës së sotme shqipe thuhet se fabula paraqet tërësinë e ngjarjeve të renditura në një vepër letrare njëra pas tjetrës,

subjekt.[7] Ajo, pra, fabula paraqet rrjedhën koherente të ngjarjeve në një vepër letrare dmth. përmbajtjen e reduktuar në vijat kryesore të një vepre, renditjen themelore të ngjarjeve për të cilat flet shkrimtari. Në teorinë e letërsisë përmendet shpesh edhe termi **syzhe** (fr. sujet – objekt) që përdoret në kuptimin e njëjtë të fabulës në latinishte. Kjo do të thotë se syzheu paraqet boshtin, strumbullarin e temës së një vepre letrare, skeletin e vetë ngjarjes. Sipas Emil Zolasë kuptimi i fabulës do të ishte ndonjë "dramë e vogël, histori e cila i nevojitet shkrimtarit për formuar skeletin e kaptinave të saj". Nga ky pohim nxirren përfundime se në veprën e gjerë letrare ekzistojnë më shumë fabula, dmth. se veprimi i romanit, i dramës ose i epit, lëviz në disa drejtime dhe në shumë episode, por se heroi kryesor i veprës është bartës kryesor i fabulës themelore.

Në teorinë e sotme të letërsisë shpesh gërshetohen termat: **fabul – përmbajtje – syzhe** dhe në praktikë në mënyrë të papërcaktuar përdoret njëri në vend të tjetrit. A mund ta njëjtësojmë fabulën me përmbajtjen dhe ç'do të ishte atëherë syzheu në këtë rast? Duke marrë parasysh se përmbajtja ka vetëm kuptim teknik dhe ajo jepet në fund të veprës ose të përmbledhjes ku numërohen të gjitha vjershat dhe tregimet, të përfshira në vepër, koncepti i tillë përjashtohet nga terminologjia. Prandaj është i mundshëm vetëm përdorimi i shprehjes përmbajtja e veprës, i cili përfshin edhe fabulën edhe syzheun, sepse me konceptin përmbajtje nënkuptohet e tërë ajo që rrëfehet në veprën letrare, pra, e tërë rrjedha e ngjarjeve e

[7] Fjalori i gjuhës së sotme shqipe, f.445

përmbledhur sipas temës. Shumë herë lexuesi i ndonjë vepre letrare thotë: fabula në këtë vepër është e mirë, interesante, po e përpunuar dobët dhe e kundërta: përpunimi i mirë, rrëfimi i rrjedhshëm dhe i fuqishëm, por me një fabul të parëndësishme. Kjo tregon se fabula ekziston si kategoti e veçantë në strukturën e veprës letrare dhe nga kjo edhe në teorinë e letërsisë. Për t'u përgjigjur në pyetjen se ç'është fabula dhe çfarë përbërësi është ajo, gjegjësisht ç'element paraqet ajo në strukturën e veprës letrare, duhet të mbështetemi në roman, sepse në këtë lloj letrar më qartë shihen të gjitha bërësit në procedimin e krijimit artistik (analizohet një roman, p.sh. romani "Përsëri në këmbë" i Dhimitër Xhuvanit).

Nëse nisemi nga pikëpamja se fabula është "tërësia e ngjarjeve në lidhjen e tyre të ndërsjellë" (Tomashevski), e cila nga realiteti përpunohet dhe bartet në veprën artistike, atëherë, sipas pohimit të disa teoricienëve, mund të vërehet dallimi midis fabulës dhe syzheut në atë se me fabul do të kuptonim ngjarjet, respektivisht realitetin jetësor i cili ende nuk është formësuar në veprën letrare, kurse syzheu do të ishte fabula e komponuar artistikisht dhe stilistikisht e lëmuar, sepse ekziston edhe pohimi sipas të cilit "syzheu është fabula e cila është përpunuar në veprën artistike". Sipas kësaj, fabula e përpunuar artistikisht kalon në syzhe, i cili, s'është gjë tjetër, por vepër e gatshme, e përkryer, artistike. Megjithatë, teoria e letërsisë merret vetëm me krijimet e formësuara artistike, andaj këtu mund të bëhet fjalë vetëm mbi atë fabul e cila është e "shndërruar" në syzhe. Për këtë arsye, në raport të tillë, këto dy terma janë vetëm sinonime të një

koncepti të njëjtë, sepse në vepër nuk mund të bëhen dallime mdis fabulës si materie e përpunuar dhe syzheut si materie e cila është bërë formë artistike.

Letërsia tregimtare klasike, në vargje dhe në prozë, mbështetej në fabul, kurse shkathtësia dhe talenti i shkrimtarit shiheshin në aftësinë që fabula të zhvillohej sipas logjikës kronologjike dhe sipas rrjedhës së natyrshme të ngjarjeve dhe të jetës njerëzore. I ashtuquajturi fabulim, dmth. degëzim i veprimit dhe lidhja e të gjitha detajeve nga jeta e personazheve në një tërësi organike, ka qenë njëri nga mjetet kryesore në karakterizimin dhe tipizimin e personazheve, e me këtë edhe formën e përshtatshme që shkrimtari ta shprehë qëllimin e tij. Në letërsinë e sotme, sidomos nga shfaqja e tregimit – novelës impresioniste, objekti dhe ngjarja shtyhen në prapavijë dhe në plan të parë shtrohen përshtypjet dhe ndjenjat e shkrimtarit. Këtu lëshohet "skeleti i vjetër" dhe fabula dhe vijnë në konsideratë meditimet e shkrimtarit, asociacionet, reminishencat e drejtpërdrejta ose shqyrtimet dhe filozofimet mbi jetën. Në letërsinë botërore, nga përfundimi i Luftës së Parë Botërore e deri më sot, nuk mund të flitet më për fabulën në romanet dhe tregimet, me përjashtim të atyre shkrimtarëve të cilët zbatojnë metodën tradicionale, realiste në thurjen e veprave të tyre. As Kafka, as Xhojsi, as Fokneri nuk nisen nga fabula në veprat e tyre, por nga parafytyrimet e veta mbi fatet njerëzore dhe nga koncepsionet filozofike mbi jetën. Kështu, sot, si në romanin modern, ashtu edhe në dramën moderne, ndeshim në të ashtuquajturin **defabulizim** të ngjarjeve dhe të veprimeve në vepër dhe në vend të fabulës së caktuar kemi një ndërtim

asociativ, një strukturë simbolikisht të lidhur (Franc Kafka, Semjuel Beket, Anton Pashku, Ismail Kadare etj.)

Nga ajo që folëm më lart del se jo të gjitha veprat kanë fabul. Kështu, në poezinë lirike nuk kemi fabul, sepse në të nuk kemi ngjarje, nuk kemi veprim, kurse fabula është bazë e veprave epike dhe e atyre dramatike. Nga e gjithë kjo del se fabula paraqet renditjen e ngjarjeve në vepër, kurse syzheu tregon mënyrën se si rrjedhin ngjarjet në vepër dhe si janë organizuar ato në vepër. Nga kjo vepra letrare duhet të analizohet si unitet i pandarë i gjitha pjesëve të saj.

Personazhi (lat. persóna – *person*, individ, protagonist) – është bartësi kryesor i veprimit në veprën letrare. Ai është mishërim (inkarnim) i vetive morale, ideore, ndiesore të një individi në veprën letrare. Ai, pra, përfshin në vete një grumbull të veçorive të cilat e bëjnë individin njerëzor dhe sipas të cilave ai dallon nga njerëzit e tjerë. Në lidhje me personazhin ndeshim edhe në nocione të tjera si, figurë, hero, karakter, tip, portret. Të gjitha këto nocione përdoren në kuptimin e tyre të gjerë ashtu që mund ta zëvendësojnë ndërsjellshmërisht njëri-tjetrin. Në disa formacione letrare, si në letërsinë antike, mesjetare, të renesansës dhe atë klasiçiste, personazhi ka shërbyer shpesh si stilizim i përgjithshëm vetëm për disa tema të caktuara, dhe nuk janë dhënë veçoritë individuale të tij. Kështu, te "Karakteret" e Teofrastit (shekulli III para erës sonë), personazhi paraqitet në formën e definicionit të ndonjë vesi (ceni), pas të cilit vjen përshkrimi i të folurit dhe sjellja e atij njeriu të cilin e përcakton vesi i tillë. Në këtë formë të përgjithësuar, edhe pse jo gjithmonë në formën e tillë të skematizuar, personazhi konstituohet në

përrallëz, alegori, moralitet, si dhe te pasardhësit klasiçistë të mëvonshëm të Teofrastit (La Brijer, A. Poup). Edhe në këto vepra personazhi shpesh ka një specificitet psikologjik dhe shoqëror, por vetëm në letërsinë e re evropiane, sidomos në dramën dhe në romanin e renesansës të shekujve XVIII, XIX dhe XX, ky specificitet psikologjik individual dhe shoqëror bëhet aq i rëndësishëm dhe aq shprehës sa që personazhi letrar nuk paraqet më ilustrimin e ndonjë teme të një rëndësie të përgjithshme sesa shprehjen e preokupimit të shkrimtarit me një lloj të fatit individual njerëzor. Individualizimi i këtillë i pesonazhit s'është më vetëm bartës i ndonjë veprimi ose pjesëmarrës në të, por mishëron dhe pikëpamjen e artikuluar intelektuale të tërë asaj që ndodh në vepër; personazhi nuk është vetëm bartës apo pjesëmarrës i ngjarjeve, por ai shpreh edhe pikëpamjet e autorit në veprën letrare në tërësi. Shumë peronazhe mbeten mishërim i veçorive karakteristike morale dhe shoqërore të një epoke, duke marrë ndonjëherë edhe statusin e heronjve mitikë, herë-herë duke dalë nga konteksti i veprave në të cilat janë krijuar, ata bëhen vendstrehim i synimeve themelore ose kundërthënie të një epoke, të një populli, të një kulture dhe civilizimi (Odiseu, Don Kishoti, ***Robinson Kruso***, Fausti, Xha Gorio, Rastinjaku etj.).

Personazhet, sipas formësimit të tyre mund të ndahen në **personazhe të pandryshueshme** dhe në **personazhe që ndryshojnë** gjatë zhvillimit të ngjarjeve në veprën letrare. Të parët jepen ashtu të formësuar dhe nuk ndryshojnë, kurse të dytët ndryshojnë në formësimin e tyre në veprën letrare.

Personazhi i cili merret si bartës kryesor ose si njëri nga bartësit kryesor të veprimit në veprën artistike në kuptimin e ngushtë të fjalës quhet "**hero"**. Një personazh i tillë mund të jetë hero pozitiv dhe është bartës kryesor i ideve dhe i pikëpamjeve të autorit. Personazhe të tilla konsiderohen të gjitha ata që shprehin synimet, tendencat dhe aspiratat progresive të epokës së tyre, të popullit të tyre apo të mbarë njerëzimit. Të tillë ndeshim thuajse në të gjitha letërsitë: Prometheu i Eskilit, Hamleti i Shekspirit, Fausti i Gëtes etj. Personazhe të tilla kemi edhe në letërsinë tonë si: Skënderbeu i Naim Frashërit, i Haki Stërmillit, i Sabri Godos etj., Adili te "Lumi i vdekur" i Jakov Xoxës, Galani te "Fëmijët e lumit tim" të Hivzi Sulejmanit, Hafizi te "Njerëzit" të Hivzi Sulejmanit etj. Përveç personazhit pozitiv, kemi edhe personazhin negativ që shpreh tendenca regresive që shkojnë në dëm të njeriut, të popullit, të mbarë njerëzimit, që me sjelljet, veprimet dhe qëndrimet e tij ngjall neveri dhe urrejtje ndaj atdheut dhe popullit në përgjithësi (Tartufi, Çiçikovi, Hlestakovi, Jagoja etj. në letërsinë botërore; Kapllan Beu te "Ata nuk ishin vetëm" të Sterjo Spasses, Tuç Maku te "Toka jonë" të Kolë Jakovës, Galani te "Fëmijët e lumit tim"të Hivzi Sulejmanit etj.). Në teorinë e letërsisë njihet edhe termi "**tip"** (gr. tipos – mbresë, figurë) do të thotë se shkrimtari e ka krijuar nga imagjinata e tij. Përmes tij shkrimtari shpreh tiparet kryesore, karakteristike të një grupi njerëzish, rrethi shoqëror. Në lidhje me këtë shkrimtari i madh rus Leon Tolstoi ka shkruar: "*Duhen vërejtur shumë njerëz të ngjashëm për të krijuar një tip të caktuar*" (tipi i ushtarit mburracak, plaku koprrac, djali mendjelehtë, sahanlëpirës etj.).

Protagonisti (gr. prōtagonistēs – udhëheqës, prijës) – paraqet aktorin e parë në dramën greke, i cili luante rolin kryesor. Si term fjala protagonist fillon të përdoret nga Plutarku. Konsiderohet se protagonistin e ka ndarë nga kori Tespisi (533 p.e. s), duke mundësuar kështu dialogun. Në Greqinë arkaike dhe klasike aktori i parë nuk quhej protagonist, por në përgjithësi hipokrites – aktor. Rol shumë më të vogël ka pasur deuteragonisti, kurse aktorin e tretë, tritagonistin, e ka futur Sofokliu dhe atij i takojnë rolet më të vogla dhe të parëndësishme. Tritagonisti zakonisht shqiptonte prologun. Kundërshtar i protagonistit është antagonisti. Në kohën e re protagonisti përgjithësisht shënon personazhin kryesor të një vepre letrare.

Karakteri (gr. karakter, fr. character – shenjë, tregues, kualitet distinkiv) - përdoret edhe në kuptimin e personazhit ose të heroit të veprës letrare. Ai paraqet tërësinë e veçorive etike, intelektuale, emotive të ndonjë personazhi ose heroi në një vepër letrare. Dallimi i karaktereve njerëzore ka qenë moti objekt i interesimeve filozofike dhe letrare. Shqyrtimin e parë mbi karakterin e ka dhënë Aristoteli në shkrimet e tij etike, kurse Teofrasti në veprën e tj "Karakteret" ka paraqitur tipa të ndryshëm të njerëzve, që më vonë kanë shërbyer si bazë për studimin e formave të veçanta të sjelljes dhe të tipave të njerëzve (njeriu mendjelehtë, grykës, llupës, makut etj.). Përndryshe, si produkt i karakterizimit, karakteri është paraqitur ose realizuar në prozën narrative, poezinë epike dhe në dramë, qoftë si personazh kryesor ose dytësor etj.

Portreti (fr. portrait – vizatim, portret) – më tepër përdoret në artet figurative, në pikturë dhe në skulpturë:

paraqitja e njeriut, sidomos e fytyrës së tij, e cila zakonisht synon t'i jetë besnike origjinalit dhe që vizuelisht t'i shquajë vijat e tij karakteristike, veçoritë ose gjendjen shpirtërore të tij. Edhe estetika klasike tregonte një ngjashmëri midis pikturës dhe letërsisë në paraqitjen e figurës njerëzore dhe, në pajtim me parimet e saj themelore, veçanërisht shquante nevojën që në atë paraqitje të theksonte atë që është e përgjithshme, tipike, ideale. Në letërsi portreti ka kuptimin e përshkrimit të jashtëm të ndonjë heroi apo figure letrare, të fytyrës së tij, të trupit, të veshjes etj. Ai shpesh bëhet bazë kompozicionale e ndonjë romani apo poeme romantike (Gëte "Vuajtjet e Verterit të Ri", Xhojsi "Portreti i një artisti", Bajroni "Çajld Haroldi"), apo edhe tregimi ose skica (Migjeni "Luli i vocërr") etj.

Prototipi (gr.prōtotīpon, nga prōtos – i pari dhe tipon – tip) – në kuptimin e gjerë do të thotë model në bazë të të cilit është formësuar diçka. Në këtë kuptim në letërsi vepër ose figurë letrare e cila shërben si model në krijimin e një figure letrare, duke u mbështetur te njeriu real, të cilin autori e ka vëzhguar më parë. Shumica e karaktereve letrare e ka zanafillën, gjenezën, origjinën, te ndonjë person real, jetësor, të cilin autori e ka si pikënisje. Kësht, p.sh. "Don Kishoti" është prototip i romanit realist. Kështu kanë vepruar shumë shkrimtarë në letërsi, duke filluar nga Balzaku, Turgenievi, Gorki etj.

Individi dhe **personazhi** – ekzistojnë dallime midis individit dhe personazhit. Fjala person nënkupton individin që shpreh vetitë individuale, të cilat shkruhen në një distancë të caktuar kohore (memoaret, kujtimet). Ai, individi, është një qenie e vërtetë shoqërore që i përket një kohe të caktuar (memoaret,

kronikat historike), kurse personazhi, përveç si qenie reale, mund të jetë edhe fytyrë e trilluar nga imagjinata e shkrimtarit.

Tregimtari (narratori) – paraqet personin në emër të të cilit autori rrëfen për ngjarjet dhe njerëzit në një vepër letrare tregimtare (tregimtare – lat. naration – të rrëfyer). Tregimtari luan rol të rëndësishëm në kuptimin e elementeve të tjera të veprës letrare: temës, fabulës dhe motivimit etj. Tregimtari nuk mund të indentifikohet me autorin e veprës letrare, sepse ai vetë është personazh i veprës së cilës i jep formën. Ai është krijim i veprës letrare edhe atëherë kur paraqitet si autor i tregimit të ngjarjes. Nga ky aspekt ai paraqet vetëm një perpektivë të mundur nga e cila rrëfehet. Rolin e tij mund ta luajë edhe një personazh i veprës. Por ndodh që tregimtari të paraqitet si autor, pra person që gjendet jashta botës së romanit. Tregimtari mund të jetë edhe ndonjë personazh i shpikur, i trilluar, që futet në fillim të veprës, si dëshmitar i ngjarjes ose bartës i ndonjë perspektive nga e cila shihen ngjarjet e caktuara (këto janë raste kur si tregimtar paraqitet ndonjë kafshë ose send). Tregimtari në veprën letrare del si një figurë e veçantë, të cilin mund ta karakterizojmë nga mënyra se si i tregon ngjarjet dhe njerëzit, ç'qëndrim mban ndaj tyre, ç'mendon dhe ç'ndjen ai për ta. Prandaj tregimtari luan rol të rëndësishëm në një vepër letrare. Tregimtari, pra, ose është vetë personazh i romanit ose i formëson personazhet, rrëfen për njerëzit e veçantë, për veçoritë dhe fatet e tyre. Nga këndej personazhi paraqet poashtu faktor të rëndësishëm të analizës së veprave të shumta letrare. Nëse bëhet fjalë kryesisht për veçoritë psikologjike të personazhit, i cili

paraqitet në vepër, më shpesh bëhet fjalë për nocionin karakter, për të cilin folëm më lart.

Ideja – luan rol të rëndësishëm në analizën e veprës letrare. Ajo përdoret në dy kuptime themelore: ose është një mendim themelor, i cili është i pranishëm në vepër, respektivisht ndonjë qëndrim ndaj problemeve të caktuara, të cilat mund të hetohen në veprën letrare, ose ajo është mendimi themelor i veprës, thelbi i asaj për të cilën flitet në vepër, respektivisht mendimi themelor i porosisë së tërësishme të cilën vepra ia ofron lexuesit. Pra, ideja e veprës letrare mund të kuptohet edhe si një nga elementet strukturore të veprës letrare. Qëndrimet të cilat i përfaqëson vepra, ose të cilat në njëfarë mënyre janë të pranishme në vepër, mund dhe duhet të jenë faktor i rëndësishëm i analizës, por edhe si element strukturor i cili në lidhje me të gjitha elementet e tjera e bën veprën më pak ose më shumë të suksesshme. Po ta marrim idenë si një element strukturor të veprës letrare, analiza e qëndrimeve ideore e shumë veprave letrare mund të ketë rëndësi të jashtëzakonshme: mënyra me të cilën vepra e veçantë arrin të futë në botën e mendimeve edhe ato elemente të cilat përndryshe mbeten të fshehura për shqyrtimin filozofik ose shkencor, ndikon shumë për ta kuptuar veprën edhe pasurojnë njohuritë tona mbi letërsinë.

Në analizën e veprës letrare, përveç shtresave të saj kryesore si: tema, motivi, fabula, tregimtari, ideja, duhet të merren parasysh edhe të ashtuquajturat raporte jashtëtekstore (analiza filologjike, rrethanat e krijimit të një vepre letrare,

tradita, relacioni i një vepre me veprat e tjera të ngjashme, sistemi i gjinive dhe i llojeve letrare të një kohe etj.).

KOMPOZICIONI I VEPRËS LETRARE

Çdo vepër letrare ka kompozicionin e vet. Fjala kompozicion vjen nga fjala latine **compositio** që do të thotë reditje, bashkim, harmonizim, lidhje. Nga kjo kompozicioni i veprës letrare paraqet mënyrën se si lidhen elementet e ndryshme të veprës letrare (ngjarjet, personazhet, situatat, temat, motivet) në një tërësi të vetme artistike. Në thurjen e kompozicionit të veprës letrare vjen në shprehje dhuntia krijuese e shkrimtarit, sepse nga kjo varet se ç'do të futë në vepër ai, në ç'mënyrë do ta përpunojë materialin dhe ç'ide do të realizojë shkrimtari. Kompozicioni i veprës letrare vërehet në tërësin e saj, por edhe në çdo hollësi (detaj), si është ndërtuar ai, ç'rol luan, është çështje vendimtare për vlerën e veprës. Prandaj, analiza e kompozicionit të veprës letrare është me rëndësi për çdo vepër letrare, nganjëherë edhe vendimtare për ta kuptuar strukturën e ndërlikuar të veprës letrare. Në kuptimin më të gjerë të fjalës, kompozicioni nënkupton mënyrën se si është sajuar vepra letrare nga pjesët më të vogla të saj.

Ekzistojnë ligjshmëri të caktuara sipas të cilave hartohet vepra letrare, të cilat duhet t'i respektojë secili që harton një vepër letrare. Për veprën letrare është me rëndësi rendi i ligjërimit, pra mënyra se si bashkohen dhe lidhen ndërsjellshmërisht pjesët e veçanta të saj dhe në ç'raport qëndrojnë ato me njëra-tjetrën. Kompozicionin e një vepre letrare mund ta vërejmë edhe në bazë të disa faktorëve të

jashtëm të tij. Kështu, p.sh. në gjuhën e folur ato janë zakonisht ndërprerjet (ndalja), intonacioni etj., në veprat letrare të shkruara është forma grafike, mënyra e shtypit dhe mjetet e tjera të ngjashme. Vargjet, p.sh. mbarështrohen sipas një rendi të caktuar, zakonisht në mes të faqes, të ndara në strofa, kurse romani shtypet në vëllime (blene) dhe ndahet në pjesë të veçanta (kapituj, fragmente të veçanta etj.). Këto përbëjnë anën e jashtme të kompozicionit të veprës letrare dhe nuk janë të parëndësishme në analizën e veprës letrare. Kompozicioni i veprës letrare dallon edhe sipas gjinive dhe zhanreve letrare. Kështu, p.sh. kompozicioni i një vjershe dallon nga kompozicioni i një romani, drame etj.

Në lidhje me kompozicionin e veprës letrare janë shfaqur mendime të ndryshme që nga antikiteti e deri në ditët e sotme. Mendimet e disa teoricienëve antikë në lidhje me kompozicionin janë të vlefshme edhe sot. Aristoteli, p.sh. në veprën e tij "Poetika", tragjedinë e konsideron si një tërësi të përbërë prej gjashtë elementeve: **fabula, karakteret, skena, mendimi** (**ideja), të folurit dhe melopeja**. Këto elemente duhet të jenë të lidhura mesveti dhe se po të hiqet njëri prej tyre, prishet tërësia. Ai për këtë merr si shembull poemat e Homerit "Iliadën" dhe "Odisenë", për unitetin e tyre të përsosur. **Horac**i, teoricien latin, në veprën e tij, "Arti poetik", kompozicionin e veprës letrare e konsideron si çështje të renditjes dhe dinamizimit të veprimit, duke theksuar se kompozicioni më i mirë është ai i cili e fut menjëherë lexuesin **në qendër të ngjarjes – in media res**. Në poetikat e renesansës çështja e kompozicionit shtrohet para së gjithash në lidhje me parimet e unitetit të vendit, të veprimit dhe

të kohës, që bëhet bazë teorike e vlerës kompozicionale në dramë.

Etapat e zhvillimit të kompozicionit të veprës letrare janë: **hyrja (ekspozicioni), thurja (pika e lidhjes), zhvillimi i veprimit (aksionit), nacioni)** dhe **shthurja (zgjidhja e vekulmi (kulmiprimit).**

Hyrja (ekspozicioni, lat. expositio – parashtrim, sqarim) – është ajo pjesë e kompoticionit të veprës letrare përmes së cilës njihemi me ngjarjet të cilat i paraprijnë fabulës së veprës, pastaj me personazhet që marrin pjesë në të dhe me situatën fillestare. Në hyrje njihemi me mjedisin ku do të zhvillohet veprimi (aksioni) si dhe me kushtet (rrethanat) të cilat e kanë nxitur atë. Hyrja (ekspozicioni) jepet zakonisht në fillim të veprës letrare, por mund të jepet edhe në mes ose edhe në fund të veprës letrare. (në veprën e Gogolit, "Shpirtra të vdekur", shpjegimi i rrethanave historike dhe jetësore është dhënë pas pikës së lidhjes (thurjes), ndërsa për Çiçikovin, personazhin kryesor, janë dhënë në fund të veprës. Në fillim shkrimtari e ka paraqitur Çiçikovin dhe më vonë ka shpjeguar se në cilat kushte u formua një karakter i tillë. Ky lloj kompozicioni quhet **kompozicion i vonuar).**

Thurja (pika e lidhjes ose lidhja) – krijohet në momentin kur fillon (nis) veprimi (aksioni) i veprës dhe në saj të së cilës lindin ngjarjet e mëvonshme në veprën letrare. Këtu përshkruhet konflikti dhe kontradiktat që ndodhin në vepër të cilat karakterizohen përmes personazheve që veprojnë në vepër.

Përmes pikës së lidhjes lexuesi e kupton më mirë temën e veprës në tërë zhvillimin e saj.

Zhvillimi i veprimi (aksionit, lat. actio – veprim) – paraqet ecurinë e ngjarjeve në një vepër letrare. Zhvillimi i veprimit (aksionit) kryhet përmes karaktereve, ngjarjeve të lidhura mesveti, sipas raportit të shkakut dhe pasojës, në mënyrë që të krijohet një intrigë (fr. intrigue – ngatërresë), e cila të ketë një pikë lidhjeje, një zhvillim dhe një zgjidhje.

Kulmi (kulminacioni, lat. culmen – kulm) – ose pika kulminante, quhet momenti më i tensionuar i konfliktit, kur zhvillimi i veprimit arrin ashpërsinë mes forcave lufuese, kur janë të mundshme dy a më shumë zgjidhje (në tragjedinë "Makbethi" të Shekspirit kulmi ndosh në aktin III, në skenën e darkës, kurse në tragjedinë "Hamleti", në skenën e shfaqjes teatrore para mbretit etj.). Pra, kulmi paraqet pikën më të lartë të veprimit (aksionit) arrin tensionin më të madh dhe ecën drejt zgjidhjes, shthurje së problemit.

Shthurja (zgjidhja e veprimit) – shënon pjesën përfundimtare në të gjitha llojet letrare në të cilat koha përbën bazën e kompozicionit dhe të strukturës së veprës letrare: në dramë, në roman, në ep dhe në tregim (për dallim nga format e tilla siç janë – eseja ose vjersha lirike, të cilat nuk i shtrohen rendit kohor të ngjarjeve, nuk kanë veprim, andaj as thurje e as shthurje në kuptimin narrativ). Sipas Aristotelit, thurja në tragjedi është ajo pjesë e veprimit e cila vjen pas "kufirit nga i cili

kryhet kalimi nga fatkeqësia në lumturi" dmth. "e gjithë ajo që ndodh nga fillimi i këtij kalimi deri në fund" (Poetika, f. 70). Funksioni themelor i shthurje është zgjidhja definitive e kundërthënieve themelore dhe e konflikteve të krijuara në thurje, por poashtu edhe vënia e raporteve përfundimtare të ngjarjeve të shumta dhe të motiveve të cilat në thurje kanë krijuar tension dhe kërkojnë zgjidhje. Krijimi i këtij tensioni, sipas Vratoviqit dhe Zoriqit, ndryshon në formën dramatike dhe epike: derisa në dramë zakonisht "tensioni rritet drejt dhe pandërprerë dhe arrihet me motivet të cilat e vënë në lëvizje veprimin dhe e shpiejnë përpara", ndërkaq në ep më shpesh "motivet epike retarduese ndryshojnë me paralajmërimet të cilave që më parë u është njoftuar qëllimi i fundit, dmth. zgjidhja e tensionit" ("Uvod u književnost, redaktuar nga Zdenko Škreb dhe Ante Stamać, Grafički zavod Hrvatske, 1983)). Por, në çdo rast parandjenja dhe drejtimet e shthurjes kushtëzohen nga thurja, dhe shpesh përfshihen në kuadrin formal të thurjes. Ndonjëherë këto janë parandjenja të cilat e shpiejnë lexuesin në supozime të gabueshme mbi shthurjen, duke i propozuar **shthurjeve të rrejshme** shpesh **shthurje të rrejshme;** me teknikën e janë shkruar trilerët – romanet kriminalistikë dhe dramat. Por shembuj të **shthurjes së rrejshme** mund të gjenden edhe në veprat e mëdha letrare ("Makbethi"), por atëherë ato kanë edhe njëfarë rëndësie të dyfishtë artistike, zakonisht disa implikime ironike, psikologjike, shoqërore ose etike. Në dramat e mëdha, epet dhe romanet, shthurja s'është vetëm rrumbullakësim përfundimtar i fabulës dhe i veprimit, si simbole kryesore të botës artistike, e cila konstituohet në artin dramatik ose në artin

narrativ, por shpesh edhe në vendosjen e raporteve të reja ideore, morale dhe ndiesore midis elementeve të veçanta të veprës letrare, sepse pikërisht shthurja krijon perspektivën në të cilën është e mundshme që vepra të vështrohet në tërësi dhe të zbulohen retrospektivisht domethënie të reja në të, begati dhe pasiguri.

STILI DHE STILISTIKA

Stilistika është disiplinë e veçantë e cila merret me studimin e stilit dhe të figurave stilistike. Fjala stil vjen nga fjala latine stilus, që në lashtësi kishte kuptimin e një lapsi të metaltë që shërbente për të shkruar në tabelëzat prej dylli. Më vonë kjo fjalë mori kuptime të ndryshme. Në fushën e letërsisë stili është mënyrë e të shkruarit ose mënyrë e të shprehurit e ndonjë individi, qoftë të një bashkësie ose të një periudhe. Përcaktimi i stilit në periudhat e ndryshme historike ka qenë i ndryshëm; ai është veçanti e çdo veprimtarie që kryhet në mënyrë të perceptueshme dhe në mënyrë të ndryshme, p.sh. stili i veprës, stili i punës, stili i notit, stili i jetës – mënyra e jetës etj.; veçanti e veprave të ndryshme të artit, e ekzekutimit të tyre dhe e mënyrës artistike të autorëve: stili në arkitekturë, stili i epokës, veçanti e të shprehurit në gjuhë etj. Sipas mendimit më të përhapur, stili është veçanti e autorit ose shmangie nga gjuha e zakonshme. Kjo shmangie shihet në çdo gjë, duke filluar nga ndërtimi i fjalisë e deri te përdorimi i fjalëve dhe i tingujve të veçantë në të (fjali). Shmangie nga mënyra e rëndomtë e të shprehurit është karakteristike edhe për të folurit e rëndomtë, kur jemi të shqetësuar, kur jemi në afekt, të pikëlluar, të gëzuar, të hidhëruar, të zemëruar etj. Kështu p.sh. kur jemi të pikëlluar ngulfatemi, i ndërpresim fjalët me dënesje, i përsëritim fjalët dhe pasthirmat, flasim qetë dhe të dërmuar; kur jemi të zemëruar (hidhëruar), përkundrazi, e ngrisim zërin dhe e zmadhojmë fuqinë e shqiptimit, gjejmë fjalë të mëdha dhe fraza të fuqishme, poashtu e

ndërpresim fjalinë dhe i përsërisim disa fjalë. Në përgjithësi, në afekt e ndërrojmë edhe intensitetin edhe intonacionin e të folurit tonë, ngatërrojmë rendin e fjalëve, shtrëngojmë dhëmbët ose flasim me ndërprerje ose me dënesje, fjalët i përdorim me kuptim figurativ (Dhelpra njëherë! – i themi dikujt në zemërim e sipër, i cili hesht dhe është dinak), ose i lidhim në lidhje jo të rëndomta, duke i renditur sipas forcës, duke grumbulluar fjalë të një kuptimi të ngjashëm, duke zmadhuar tiparet e objekteve ose të dukurive etj. (Kjo është e bukur, e jashtëzakonshme, e mrekullueshme; ai më ka mashtruar, gënjyer, rrejtur; njëqind herë të kam thënë etj.). Një teoricien i letërsisë e ka menduar p.sh. të folurit e një njeriu të thjeshtë, i cili në zemërim e sipër e qorton gruan e tij. Në këtë të folur mund të venerohen të gjitha elementet e shmangies nga gjuha e zakonshme të cilat i përmendëm më lart:

"**Unë them po, ajo thotë jo, në mengjes e në mbrëmje, natën e ditën llomotit (**të dëftuarit në kundërthënie). **Kurrë, kurrë njeriu s'ka qetësi me të (**përsëritja e fjalëve me kuptime të ngjashme). **Ajo është shtrigë, ajo është djall (**zmadhim). **Por, fatkeqe, trego se ç'të kam bërë?** (pyetje). **Ç'marrëzi që jam martuar me ty!** (pasthirrmë)... **Ajo qan, ah e mjera, në fund unë do të dal fajtore (**përdorimi i fjalëve në kuptim ironik)... **Fëmijët, fqinjët, miqtë, të gjithë e dinë për mospajtimet tona** (numërim). **Ata e dëgjojnë britmën tënde, ankesat, sharjet (**renditja e koncepteve sipas fuqisë). **Ata do të mendojnë se jam i keq, se jam i vrazhdë, se të rrah, se të gjymtoj** (e njëjta) etj...etj."

Përkundër të gjitha dallimeve që ekzistojnë në përcaktimin e stilit, në shkencën bashkëkohore të letërsisë

theksohen dy kuptime themelore: a) stili si emërtim për veçoritë e caktuara e gjuhës poetike, dmth. si shprehje gjuhësore në shërbim të letërsisë dhe b) stili si emërtim për unitetin dhe harmoninë e të gjithë faktorëve të cilët e formojnë botën poetike të ndonjë vepre.

Emërtimi stilistikë është përdorur vonë, mbi dy shekuj më parë. Ky emërtim zëvendësoi pjesën që quhet **elocutio (**eloquens – i qartë, i rrjedhshëm, shkathësi retorike) në retorikën e vjetër, e cila u krijua në Greqinë e lashtë, si teori mbi gojëtarinë, e cila përfshinte në vete, përveç teorisë mbi gojëtarinë dhe mësimin mbi gjuhën, edhe parimet e vlerësimit kritik të veprave letrare. Pas veprës së Sharl Bajit (Ch. Bally, 1909) për stilistikën e përgjithshme, kjo disiplinë u përhap në Evropë si një degëzim i ri i gjuhësisë, në vitin 1920 u zhvillua formalizmi rus, ndërsa në vitin1960 filloi të lulëzojë edhe në Angli e SHBA.

Në retorikën e vjetër stili ndahej në: stilin e ulët, të mesëm dhe të lartë. Në stilin e ulët (të thjeshtë) shkruhej për njerëzit e thjeshtë, tema merrej nga jeta e thjeshtë fshatare, qytetare, e barinjve etj. Ky stil përshkohej nga një ton ironik dhe satirik. Mund të përdoreshin edhe shprehje vulgare. Me këtë stil shkruheshin zakonisht komeditë. Në stilin e lartë shkruheshin tema nga jeta luftarake, heronjtë ishin bartësit e cilësive më të larta të gjithë popullit, kurse idetë e veprës duhej të kishin rëndësi të përgjithshme. Me këtë stil shkruheshin trgjeditë. Stili i mesëm qëndronte në mes të stilit të ulët (të thjeshtë) dhe stilit të lartë dhe ishte më i pasur se i ulëti dhe më i ulët se i larti.

Në lidhje me stilin, autorë të ndryshëm që janë marrë me këtë problematikë, kanë dhënë mendime të ndryshme. Kështu,

sipas Dalamberit (D'Alambert) "**stil quajmë kualitetet e veçanta të të folurit**", kurse sipas Alonsit "**stili është sistem i shprehjes së një vepre, i një autori, i një epoke".** Në këto qëndrime vërejmë se bartës i stilit është: ose autori, nëse është fjala për shprehje individuale të një vepre, ose epoka, nëse është fjala për shprehjen e një periudhe në kuadër të të gjitha krijimeve shpirtërore që janë krijuar brenda asaj epoke. Edhe Pjer Giro (Pierre Giraud) në **Stilistikën** e tij, stilin e përcakton si mënyrë e të shprehurit karakteristik për ndonjë shkrimtar, për ndonjë gjini letrare, për një epokë. "**Në antikë kjo** mënyrë **e të shkruarit ka qenë objekt i studimit të veçantë, i retorikës, e cila është njëkohësisht art i shprehjes letrare dhe i shkencës, instrument kritik në vlerësimin e stileve individuale, art i shkrimtarëve të mëdhenj"** (Pierre Guiraud, Stilistika, Veselin Masleša, Sarajevo, 1964, f. 5). Giro thekson se "**fjala stil e sjellë deri te definicioni i saj themelor"** është "**mënyra që mendimi të shprehet me anë të gjuhës"**(ibd. f. 6). Sipas Emil Shtajgerit (Emil Staiger) "**të shprehesh" në artin poetik p.sh. do të thotë të shprehësh thelbin e poezisë, kurse nga të gjitha mundësitë e kërkimit letrar, kërkimi i stilit është autonom dhe poetikisht më besnik"**(cituar sipas Volgang Kajzerit, Jezičko umetničko delo, Srpska književna zadruga, Beograd, 1973, f.323). Thuajse deri në shekullin XIX dhe gjatë shekullit XX dhe veçanërisht me ndihmën e pikëpamjeve të Hegelit, zotëronte bindja mbi ekzistimin dualist të natyrës së artit: të përmbajtjes dhe të formës, të idesë dhe të stilit, me ç'rast mendohej se arti është krijim i ndërtuar me vetëdije, se ai është shprehje e mendimeve, kurse vetë shprehja kuptohet si stoli e ideve. "**Mjetet**

janë figura të njohura nga retorika antike. Studimi i tekstit qëndron në këtë rast në konstatimin e figurave retorike të cilat paraqiten në të (në tekst – shënimi im)" (Volfgang Kajzer, Jezičko umetničko delo, f. 323). Po sipas Volgang Kajzerit, duhet bërë përpjekje të kapërcehet rreziku i cili vjen nga ndarja e "formës" edhe e përmbajtjes, e përmbajtjes nga forma" Gjuha s'do të thotë vetëm një **Si (Wie),** por njëkohësisht përmban edhe një **Çfarë (Was).**

Emërtimi mjete stilistike buron nga kultura antike e grekëve dhe e romakëve. Mësuesit dhe teoricienët e tyre të gojëtarisë dhe të gramatikës i kanë vërejtur midis të parëve karakteristikat e shprehjes gjuhësore, i kanë shënuar, i kanë vërtetuar dhe i kanë caktuar në atë mënyrë si nocione parësore dhe sintetike nga analiza stilistike, ashtu që në të gjithë shekujt, si edhe në kohën tonë, kanë mbetur të kuptueshme, në esencë të sakta dhe në kuptimin teoriko-letrar të pranueshme.

Mjetet themelore stilistike ndahen në dy grupe: në **figura** dhe në **trope.** Ekziston një numër i madh i përcaktimeve të figurës, të cilat, kryesisht pajtohen me atë se "**figura"** është mënyrë e gjallë e të folurit se ç'është të folurit e zakonshëm dhe qëllimi i saj është që një mendim, ide, porosi, ta bëjë të afërt me ndihmën e një tabloje, e ndonjë krahasimi ose që edhe më tepër ta zgjojë vëmendjen me saktësinë ose origjinalitetin e saj. Për Kuintilianin figura është "**formë e tillë e të folurit e cila largohet nga mënyra e të shprehurit të rëndomtë dhe të drejpërdrejtë"**(Kvinitljian, Obrazovanje govornika, f. 280). Figurat gjuhësore të cilat mund ta stolisin të folurit, të emërtuara si figura retorike (**figurae rhetoricales),** ndahen në dy grupe: në

figura të fjalëve (figurae verborum) dhe **figura të fjalive** (figurae setentiarum) – këto të fundit emërtohen edhe si trope.

Në historinë e retorikës gjatë kohë është zhvilluar kontesti rreth dallimit të figurave të fjalëve, dmth. figurave një anë, dhe tropeve, në anën tjetër. Sipas Kuintilianit "**emërtimi trop jepet atëherë kur fjalët barten nga kuptimi i natyrshëm dhe i parë, në një kuptim tjetër për shkak të zbukurimit stilistik. Figura, ndërkaq, është ... formë e tillë e të folurit e cila largohet nga mënyra e rëndomtë dhe e drejtpërdrejtë e të folurit" (**Kvintilijan, Obrazovanje govornika, f. 280). Edhe Pjer Giro niset nga ndarja në trope dhe në figura, por për dallim nga Kuintiliani, që edhe tropet i quan figura – figura të fjalëve, kurse shprehjen "figurë" në kuptimin e Kuintilianit e lidh me shprehjen "figurat e mendimit. Si duket klasifikimi që bën Giro është më i ploti dhe tek ai parimi i ndarjes është shtruar më qartë. Të gjitha figurat Giro i ndan në katër lloje. Këto janë:

Figurat e diksionit – të cilat kanë të bëjnë me shqiptimin e tingujve (nga lat. dictio – shqiptim). Këtu përfshihen: metateza, proteza, paragoga, afereza, sinkopa, apokopa, diareza, sinteza, kraza.

Figurat e konstruksionit – kanë të bëjnë me sintaksën (me rendin e fjalëve): hiperbati, elipsi, zeugna, silepsioni, pleonazmi, lidhja, ndarja, tërheqja, përsëritja, kundërthënia.

Figurat e fjalëve ose tropet: metafora, sinekdota, metonimia, alegoria, ironia, sarkazmi, katakreza, eufemizmi, autonomaza, metalepsia, antifraza.

Figurat e mendimit: hiperbola, litota, antiteza, apostrofa, pasthirrma, epifonemi, subjeksioni, komunikimi, lejimi,

numërimi, gradacioni, suspensioni, ndërprerja, lutja, perifraza, prozopeja dhe hipotipoza.

FIGURAT STILISTIKE

Në procesin krijues poetët dhe prozatorët shpesh fjalëve u japin kuptime të reja, më të gjera dhe kuptime figurative. Këto kuptime të reja, kuptime figurative, të fjalëve quhen **figura stilistike.** Në krijimet popullore dhe të letërsisë artistike ndeshim në shumë figura poetike – figura stilistike.

Figurat stilistike ndahen në: figura të falëve (trope), figura të diksionit, figura të ndërtimit (sintaksës) dhe figura të mendimit.

Figurat e fjalëve – ose figurat kuptimore përftohen nga zhvendosja kuptimore e fjalëve, të cilat në retorikën e vjetër janë quajtur **trope (**nga greqishtja **tropos – kthesë, kuptim i zhdrejtë**), kurse në latinishte quhen **traslate.**

Fjalët, krahas kuptimit të tyre themelor, shpesh marrin edhe kuptime të tjera, pra, kuptim figurativ, bartës. Me këtë rast ndryshon domethënia themelore dhe e zakonshme e tyre. Me kuptim të tillë figurativ p.sh. kemi shprehjet: **agimi i jetës –** ***mosha e parë e jetës, rinia*****; njqind krahë –** ***njëqind njerëz*****;** det***i*** **–** ***hapësirë e pafund*****; det rëre _** ***Sahara*** **etj.** Si figura të fjalëve njihen: **metafora, metonimia, personifikimi, sinekdoka, eufemizmi, epiteti, alegoria, simboli.**

Alegoria (**gr. allos** – *tjetër*, **agoreu** – *flas, të folur të tërthorët*) – është një formë shumë e shpeshtë e shprehjes së mendimeve në veprat letrare dhe në të folurit e përditshëm, kurse shumë krijime artistike në tërësi janë alegorike – mendimet thuhen në kuptim të kundërt dhe të fshehtë. Ajo ka ton përqeshës dhe kritik, prandaj më shpesh e gjejmë në ktijimet letrare humoristike dhe satirike. Ajo është një trop shumë i afërt me metaforën, por një – metaforë e zgjatur dmth. kuptimi i fjalës në kuptim tjetër ku fshihet një mendim tjetër. Me këtë figurë ndërtohen fabulat si dhe shumë figura biblike – parabola. Po kështu edhe poetët satirikë dhe humoristë kryesisht shërbehen me alegorinë, pra, me mendime të fshehta, me çka arrijnë qëllime efektive të kritikës dhe të satirës. Shpesh alegoria përfshin një vepër të tërë. Me këtë figurë ndërtohen fabulat, ku kafshët zëvendësojnë njerëzit, marrëdhëniet dhe veprimet e tyre zëvendësohen me marrëdhëniet dhe veprimet që kanë njerëzit me njëri-tjetrin. Të tilla janë fabulat e Fedrit, të Lafontenit, të Krillovit. Fabula të tilla të bukura kanë krijuar Naimi, Çajupi, Nonda Bulka, Spiro Çomora etj. Figurat e kafshëve dhe të bimëve në fabula kanë kuptim alegorik. Kështu, p.sh. **gomari** paraqet ***njeriun budalla*** *dhe* ***kokëfortë*****, delja** ***njeriun e urtë*** dhe ***të padëmshëm*****, gjarpri** ***njeriun tinzak, zemërkeq*****, ujku** ***njeriun e lig*** **dhe** ***gjakpirës*** **e** ***tiran*** etj. Alegorike nga ana e formës janë proverbat (**Delen e ha ujku; Qengji i butë pi dy nëna etj.).** Alegori kemi në poezinë ***Shkëndij'e diellit ndaj manushaqes*** të Naim Frashërit, ***Kangë*** **në** ***vete*** të Migjenit etj. Pataj te fabulat e Çajupit ***Të dy qetë dhe ujku*****,** ***Qeni dhe dhija*****,** ***Ujku dhe qengji*** etj.,

Komedia hyjnore e Dante Aligierit, ***Vaji i bylbylit*** i Ndre Mjedës etj.

Manushaqe bukuroshe!
Pse s'ngre kryet përpjetë,
Po rri e mpitë dhe e qetë?
...Shpendëra, hithëra, ferra
Përsipër të kanë rënë,
Dritën ta kanë zënë,
Me fletë shumë të gjera!
(Naim Frashëri, ***Shkëndij'e diellit ndaj manushaqes*)**

Në poezinë në fjalë manushaqja që s'e ngre kryet përpjetë, është Shqipëria e robëruar, kurse shpendërat, hithërat dhe ferrat, janë sundimtarët turq dhe bashkëpunëtorët e tyre shqiptarë etj.

Apostrofa (gr.apostrofé – nga ***apo*** – *larg*, **strofé** – *kthesë*) – është një figurë stilistike përmes së cilës poeti u drejtohet sendeve sikur ato të ishin qenie të gjalla, ose kur i drejtohet një personi që mungon, sikur ai të ishte i pranishëm. Këta mund të jenë qenie të gjalla ose të vdekura, të vërteta ose të imagjinuara.

Kruj'o i qytet i bekuar!
prite, prite Skënderbenë,
po vjen si pëllumb i shkruar,
të shpëtonjë mëmëdhenë.
(Naim Frashëri, ***Historia e Skënderbeut kënga VI*)**

Në vargjet e sipërme poeti i drejtohet Krujës sikur të ishte qenie e gjallë. Është kjo një thirrje plot gëzim që buron nga zemra e poetit e që shkakton plot emocione te lexuesit.

Ose

Lamtumirë, o mori Shkodër!
Lamtumirë, o ti Cukal!
Zhduket Buena nën nji kodër,
Zhduket Drini nën nji mal.
(Ndre Mjeda, ***I tretuni*)**

Si shihet nga shembujt e sipërm, apostrofa vështirë dallon nga personifikimi, por dallon nga ai vetëm nga aspekti thirrmor, që nuk e ndeshim te personifikimi.

Epiteti (gr. epitheton – *shtesë)* – në stilin artistik ka rolin të cilin e ka atributi në fjali. Ky është një mbiemër që qëndron pranë një emri për të përcaktuar veçoritë e tij: **bar i gjelbër**, **krahët e gjërë**, **druri i degëzuar** etj. Në këta shembuj mbiemrat **i gjelbër, i gjërë, i degëzuar** kanë funksionin e atributit dhe si të tillë bëjnë pjesë në kategoritë gramatikore-sintaksore. Por, nëse këta mbiemra shprehin emocione në strukturën e fjalisë dhe marrin veçori estetike, atëherë ata kalojnë në epitete. Vetëm kështu do të mund ta dallonim një mbiemër të rëndomtë nga një mbiemër epitet. Këtë mund ta vërejmë më mirë përmes shembujve nga letërsia artistike.

E zeza Andrianopojë,
q'u bëre burimë i zisë
vure botën në nevojë,
në helmin e ligësisë!
(Naim Frashëri, ***Histori e Skënderbeut, kënga III)***

Në vargjet e sipërme fjala **e zeza** nuk tregon ngjyrën e qytetit, por ka kuptim të fytyruar, që përhap zi. Përmes këtij epiteti autori shpreh dhembjen që ndjen për qytetin (turk) të Andranopojës, prej nga u përhap vala e zisë, e helmit dhe e ligësisë. Nga kjo epiteti ka rëndësi për vlerën e tij shprehëse. Me anë të epitetit shkrimtari përcakton cilësitë karakteristike të sendit, fenomenit apo të ndonjë personi, me çka dëshiron të tërheqë veëmendjen e lexuesit.

Epitetet kanë rëndësi të madhe në stilin letrar nëse përdoren me vend, nëse janë të freskët dhe origjinalë dhe nëse janë të përshtatshëm me konceptet pranë të cilëve qëndrojnë. Ata i gjejmë dendur si në letërsinë artistike, ashtu edhe në letërsinë gojore. Përveç epiteteve të rëndomta, ekzistojnë edhe të ashtuquajturit epitete të përhershme, të qëndrueshme ose të ngurosura, ose të ngulitura: **qafa (e bardhë, qoftë kjo edhe te arabët),** ose te Homeri kemi epitetet si, **Akili madhështor, Flokëbukura Lete, malet hijesore** etj. **qeni turk** (në letërsinë arbëreshe).

Eufemizmi (gr. eufemismós – *zbutje, të shenjuarit e gjësë së keqe me fjalë të buta*; nga folja eufemeo – *mirë, flas njerëzisht*) – është trop, një lloj metonimie, ku një fjalë a një shprehje e ashpër

e cila zëvendësohet me një shprehje më të butë, por pa e ndryshuar kuptimin, domethënien e saj. Kështu, përmes saj ndryshohet forma e shprehjes, pa ndryshuar asgjë në përmbajtjen e saj. Kjo figurë është shumë e lashtë dhe e ndeshim shumë në popull. Zbutja e fjalëve të veçanta ose e frazave mund të jetë e ndryshme: prakatike, për shkaqe bontoni, shoqërore, etike, filozofike, kurse shumë shpesh edhe religjioze. P.sh. **kollës së keqe e të rëndë të fëmijëve,** në vend që t'i thuhet **kollë e keqe,** i thuhet ***kollë e mirë.*** Eufemizëm **kemi në shprehjet: s'është më i ri** në vend të **është plak; ndërroi jetë –** ***vdiq*****; nuk e thotë të vërtetën –** ***gënjen*****; i paudhi –** ***qoftë largu*** **(djalli); Kepi i shpresës së mirë –** ***kepi i rrezikshëm*****; bushtër mortajë –** ***zonja mortajë*** etj.

Ironia (gr. eironeia – *tallje e fshehur*) – është një trop përmes të cilit shprehet e kundërta e asaj që thuhet, do të thotë se paraqitja e një objekti bëhet me anë të kundërtës së tij. Pra, me anë të saj e themi të kundërtën e asaj që e mendojmë në të vërtetë për ndonjë fanomen apo njeri. Mbi bazën e kasaj figure letrare zhvillohet humori, satira, ma të gjitha format e tyre. Përmes ironisë shkrimtari shpreh zemërimin, urrejtjen e tij për ndonjë shoqërore. Kur ironia kalon në një shkallë të urrejtjes dhe të hakmarrjes, ajo kalon në sarkazëm. Shembuj të tillë të sarkazmës gjejmë në shumë krijime të autorëve tanë, siç jaë Çajupi ***Punërat e prëndisë, Klubi i Selanikut, Poema e mjerimit*** **e** Migjenit etj. Përmes këtyre krijimeve autorët kanë shprehur përbuzjen dhe urrejtjen e tyre ndaj tradhtarëve të kombit etj.

Ironinë e ndeshim edhe në fabula. Kështu, p.sh. te fabula ***Korbi dhe dhelpra***, dhelpra i flet korbit si vijon:

Mirëdita, mik i vjetër!
Bukurinë tënde nuk e ka zok tjetrë,
Me pendë të bardhta. Në di të këndosh,
Përmi zoq të tërë do të mbretërosh;
(Çajupi, *Korbi dhe dhelpra, Vepra, f.114,Beograd, 1963).*

Në vargjet e sipërme dhelpra s'e lavdëron me të vërtetë korbin, por ajo flet me ironi, sepse korbi s'është ndonjë zog i bukur. Sarkazmën e ndeshim edhe te ***Klubi i Selanikut*** të Çajupit: " **T'u thaftë goja, more beu ynë! Të plastë koka, more beu ynë! Të paskan lënë mëntë, more beu ynë! Qenke veshgjatë, more beu ynë! Në klub të shqiptarëve na the se si duhet të sillet Turqija, që të shpëtojë nga rreziku i soçëm dhe të rrojë për jetë. Pse s'fole një fjalë edhe për Shqipërinë! Apo s'keshe ç'të thoshe? Apo keshe frikë nga Xhon Turqit që të dërguan met-e-sarif ndë Seres, që të haç pilaf? Ps'tu thaftë gjuha ndë gojë?..."**

Metafora (gr. meta – *përte*j, phero – *mbaj që andej*: metaphore – *bartje, transferim*) – është një nga figurat kryesore poetike. Nga këndej është një trop shumë i rëndësishëm dhe përmendet më së shpeshti në analizën e teksteve poetike. Roli i saj është shumë i madh në pasurimin e gjuhës, sepse me anë të metaforave fjalët marrin kuptime dhe nuanca të reja. Kjo figurë, në të vërtetë, është bërë tipar kryesor i poezisë moderne. Ajo e

nxit lexuesin të mendojë për atë se ç'do të thotë dhe ç'tregohet me të, pra e nxit lexuesin të zbulojë kuptimin e saj. Veçoria themelore e saj qëndron në kalimin e zakonshëm të një fjale a togfjlëshi në kuptimin figurative të saj, dmth. se ajo përftohet kur një fjalë a togfjalësh përdoret në lidhje të re me kuptim të figurshëm në bazë të ngjashmërisë. Kjo do të thotë se metafora është një fjalë e figurshme me të cilën emërtojmë një send me një fjalë tjetër, që i ngjan asaj. Shumë teoricienë e përcaktojnë metaforën si krahasim të shkurtuar ose si krahasim, ku shprehet krahu i dytë i krahasimit. Kështu, në vend që të thuhet: **Ai është frikacak si lepuri,** thuhet **Ai është lepur.**Pra, këtu është hequr lidhësja **si,** duke rënë kështu një nga elemntet e krahasimit, por megjithatë krahasimi ndjehet vetvetiu. Ose në shembullin: **Në mesin tonë s'ka lepur,** humb krahasimi dhe se me fjalën **lepur** mendohet për njerëzit me karakter të dobët. Me anë të metaforës autori dëshiron t'i theksojë tiparet e ngjashmërisë ose ndryshimet e sendeve apo të fenomeneve. Për shembull në vargjet:

Molla t'kuputna nji deget
dy qershija lidhë n'ji rrfanë,
ku fillojnë kufijt e Geget;
rrijnë dy çika me nji nanë.
(Ndre Mjeda, ***Andrra e jetës*)**

Ndre Mjeda, në vend që të thotë se vajzat ishin të bukura dhe e donin njëra-tjetrën, përdor fjalët **molla** dhe **dy qershija.**

Sendet ose fenomenete ndryshme të jetës mund t'i përngjajnë njëri –tjetrit me anë të veprimeve ose me anë të cilësive, ose pamjes së tyre. Metafora mund të jetë disa llojesh. Ajo mund të jetë metaforë e ndërtuar me emra, mbiemra dhe folje, p.sh. **qafë mali, buzë deti, grykë mali, këmbët e tryezës, kryet e vendit, kryet e punës, anija e shkrtëtirës, pranvera e jetës (***në këta shembuj është bërë përgjasimi i pjesëve të sendeve të pajetë me pjesët e organizmit të gjallë*); **lind dielli, bleron pylli, valon deti, era fryn, shpërthyen trëndafilat, u veshën lisat, natyra qesh, qielli vrahet** (*në këta shembuj përgjasimi është bërë përmes veprimit të foljeve*); **vullnet të fortë, vullnet të çeliktë, zemër të butë, tabllo e gjallë, rrethanë e trishtuar** (*përgjasimi i cilësisë së një objekti është trguar me anë të mbiemrave, të cilët tregojnë cilësinë e mendjes, të ndjenjave dhe të gjendjes shpirtërore të njeriut*). Metaforën e ndeshim edhe në proverbat popullore: ***Gardhi ka sy e muri vesh***; ***Dardha e ka bishtin mbrapa***; ***Trimi i mirë me shokë shumë***; ***I hodhi hi syve***; ***I ra në qafë*** etj.

Metaforat e krijuara nga populli i përdorin edhe shkrimtarët në veprat e tyre, por ata krijojnë edhe vetë metafora. Andaj në letërsinë artistike ndeshim në shumë shprehje metaforike.

Vendi ***dridhej***, ay mbeti
Se s'tronditej nga tërmeti
Trim tribun 'i vegjëlisë
Dif-Dragoj i Dragobisë.

O bajram, ***bajrak*** i gjallë

More nam me ***gjak*** në ballë
Te një shpellë e Dragobisë
Yll i rrallë i burrërisë.

Than'***u shtri e than'u vra***
Po ti s'vdiqe, or ***Baba***
As te shkëmb'i Dragobisë
As te ***zemër'*** e Djalërisë.
As je vrarë e as po vritesh,
Legjendar Ante po rritesh
Dithiramb i Dragobisë,
Tmerr, panik i mizorisë.
(Fan Noli, ***Shpell'e Dragobisë*****)**

Një lloj metafore kemi kur shpirtëzohen sendet a dukuritë, dmth. kur nga një frymor kalohet te një jofrymor, p.sh. një metaforë të tëllë e ndeshim te vjersha ***Mërgim*** të Lasgush Poradecit:

U nis *burimi* zemërak
Prej shkëmbit të ronitur,
Dhe *shkoj* i pastër si zëmbak
E dyke pëshpëritur.

Ahere *jargavan*'i ri
Q'e pa me shpirt të gjorë,
Një degë t'ulur sipër ti
J-a sgjati si një dorë...

Ahere *dega që vështroj*
Ndaj shkëmbeve si thyet,
E drodhi lulen e *rënko*j
Dhe j-a veniti kryet...

Dh'ahere *luleja* q'u tund,
E ndoqi larg së koti,
Pa që prej degës mun në fund,
Pikoj si pikë loti...-

Ish dora që më përqafon,
Ish kryet e anuar,
Ish lot'i Vashës që pikon
Pas Trimit që pat shkuar.
(Lasgush Poradeci, ***Trimi*, *Poezi*, *Prishtin*ë, *1968, f.132*)**

Lloj tjetër të metaforës kemi kur kalohet nga një frymor te një frymor tjetër. Llojin e këtillë të metaforës e ndeshim sidomos në fabula, kur kafshët flasin, mendojnë etj. si njerëzit ose anasjelltas, kur njerëzit bëjnë si zogjtë, si kafshët, marrin vetitë e tyre. Këtë lloj metafore e ndeshim në vjershën ***Shko dallëndyshë*** të Filip Shirokës.

Lloj tjetër të metaforës kemi kur nga një jofrymor kalohet te një frymor, dmth. kur bëhet sendëzimi i së gjallës ose i vetive psikologjike. (**Ai ishte në gjendje të rëndë shëndetësore** – ku fjala **të rëndë** përgjason me peshën fizike të njeriut dhe lidhet me gjendjen shpirtërore të tij).

Metonimia (gr. metonimia – meta = *pas*, *përtej* dhe onoma – *emër,* n*dërrim*, *zëvendësim emrash*) – është një trop i cili tregon një objekt me anë të një objekti tjetër në bazë të afërsisë dhe jo të ngjashmërisë siç ndodh me metaforën, dmth. metonimia krijohet kur një nocion (objekt) shprehet me një nocion tjetër, i cili ndodhet në lidhje logjike me të parin ose është simbol material i tij, në vend që të merret shprehja e rëndomtë, adekuate: **Ai ka flokët e thinjura,** ku shprehja **flokët e thinjura** nuk paraqet vetëm sendin ose dukurinë me të cilën ka të bëjë, por me të kuptohet koncepti i pleqërisë me të cilin është në lidhje logjike (me kuptimin e parë). Kjo do të thotë se në vend të emrit të natyrshëm, përdoret një fjalë tjetër, që ka lidhje të ngushtë me të. Shembuj të metonimisë kemi në këto shprehje: **Marsi (*perëndi e luftës*)** themi për ***luftën*; dimri** për ***të ftohtit*; djersën** për ***mundin*** etj. Lidhjet midis këtyre sendeve, **Marsit** dhe ***luftës*, dimrit** dhe ***të ftohtit,* djersës** dhe ***mundit***, kanë raport varësie, sepse ***të ftohtit*** varet nga **dimri,** është efekt i dimrit, **djersa** është efekt ***i mundit*, *i lodhjes*.**

Meqë raportet midis varësisë së objekteve janë të shumëllojshme, si pasojë e kësaj edhe shumë lloje metonimish.

Ndër llojet më kryesore të metonimisë numërohen:

-kur përdorim **shkakun** për ***pasojën*** **(**efektin): **Dimri prishi pemët** (në vend të themi **të ftohtit,** si shkak i dimrit, kurse **të ftohtit** është si **pasojë (efekt) e dimrit (dimri – shkak i të ftohtit – që është efekt i tij).**

-kur përdorim **pasojën (efektin)** në vend *të* ***shkakut***: **E fitova bukën me djersën e ballit** në vend të **E fitova bukën e gojës**

me punë ku **djersa – pasojë, efekt i mundit,** kurse **puna – shkak i djersës.**

-kur në vend të **veprës** përdorim ***autorin*****: Lexova Naimin, Shekspirin,** në vend të **Lexova veprat e Naimit, Shekspirit** etj.

-kur përdorim **gjënë abstrakte** në vendt *të **gjësë konkrete***: **Virtytin të gjith e duan, kurse vesin e përbuzin (**dmth. **njeriun e virtytshëm e lëvdojnë të gjithë, kurse njeriun me ves e urrejnë).**

-kur **konkreten** e përdorim në vend të ***abstraktes*****: I ka hyrë lepuri në bark (I ka hyrë frika në bark).**

-vendin a sendin që përmban diçka në vend të ***asaj që ndodhet në*** **të: hëngra dy pjata; piva një filxhan.**

Perifraza (gr. peri – *rreth*, fraso – *flas*) – është një figurë stilistike përmes së cilës paraqitet (thuhet) me shumë fjalë ajo që do të mund të thuhej me një fjalë të vetme, kështu krijohet një metonimi e zgjeruar, që quhet prifrazë. Dmth. në vend që sendet t'i quajmë me emrin e tyre të vërtetë, përdorim një grup fjalësh për të treguar silësitë e atij sendi. P.sh. **Fatosi i Krujës (*Skënderbeu)*; Foleja e shqiponjave (*Shqipëria)*; E njoha me shtatë prill: Breshka këmishë-zezë me lëkurë luani dhe pendë këndezi, e njohu dhe ajo (*Italia fashiste*). Më vonë e njohu edhe huni i motorizuar (*nacizmi*) (**Nonda Bulka**, *Kënga e shqiponjave*); pasardhës hyjnor i Jupiterit (*Herakle*); zjarret e qiellit *(yjet*); zalli mëngjesor digjet (*dielli)*** etj. Perifraza e përfocon patetikën dhe retorikën e stilit: prandaj me të drejtë edhe quhet metaforë retorike. Me anë të saj me më shumë fjalë

ose fjali përshkruhen konceptet, objektet, cilësitë, veprimet, përjetimet etj.

Personifikimi (lat. persona – *personi,* facare dhe facere – *bëj*, *punoj*) është një nga figurat më të vjetra, në mos më e vjetra dhe më e përdorura në folklor. Përmes kësaj figure artistike, gjërave, sendeve abstrakte, kafshëve e bimëve u jepen cilësi njerëzish. Dmth. me anë të personifikimit shpirtëzohen gjërat e pashpirtë, sendet e pajetë, duke i bërë ao të mendojnë, të veprojnë e të kuptojnë si njerëz. Në entuziazmin dhe në përjetimin e tij të natyrës njeriu mendon se edhe sendet ndjejnë, se edhe ato kanë shpirt dhe kështu i personifikon duke treguar veçori të cilat u përkasin njerëzve. Personifikime mjaft të goditura gjejmë si në folklor, ashtu edhe në letërsinë artistike.

Tridhjet'e nëntë mos ardhtë kurrë
që na rrëzove flamurë!
"Ç'ke, oflamur, që s'valon?
"Jam sëmurë, po rënkoj,
jam goditur bri'më brinjë,
që kur sollën Italinë.
(*Këngë popullore*)

Në këngët popullore këngëtari popullor i shpreh ndjenjat e veta fuqishëm me anë të personifikimeve, sepse natyrës së qetë, kafshëve dhe trupave qiellorë u ka dhënë fuqinë e të folurit, vetëdijen dhe vullnetin për të kryer (bërë) veprime njerëzore dhe t'i ndjejnë gëzimet dhe vuajtjet njerëzore. Në këtë mënyrë fiton

bukurinë e vet dhe bëhet gjithëpërfshirës në zhvillimin e figurave poetike. Personifikime mjaft të qëlluara gjejmë edhe në ciklin e Veriut, në këngët e vjetra legjendare, në këngët e LANÇ-së etj. Kështu p.sh. në rapsodinë **Martesa e Halilit,** dhitë, hëna, zogu etj. marrin pjesë aktive në veprimet e Halilit dhe e ndihmojnë atë. Kjo figurë mjaft dendur ndeshet edhe te poetët e Rilindjes dhe të Pavarësisë, si te Naimi, De Rada, Çajupi, Noli, Mjeda, Migjeni dhe te poezitë e poemat e Ll. Siliqit, D. Agollit, I. Kadaresë, F. Arapit etj.

Lulet të dinin,
mike, sa të dua,
këtu do të vinin
të qajnë me mua.

zoqtë të dëgjonin,
do t'më rrinin pranë
dhe do të këndonin
të harroj sevdanë.
(Çajupi, ***Dashuria*** *D1*, f. 45, Vepra, Beograd, 1963)

Nata shkon kaluar mbi kurriz të maleve
(Fatos Arapi, ***Alarme të përgjakura*)**

"... Fshiu lot dhe më tha Tomorri:
O shqiptarët e gjorë
Dëgjoni Baba Tomorrë..."
(Çajupi, ***Baba Tomorri*)**

Në këtë poezi kemi personifikimin e natyrës, gjegjësisht malin e Tomorrit që flet sikur të ishte i gjallë.

Mbi pesonifikimin jan bazuar përrallat popullore mbi kafshët, në të cilat kafshët, zogjtë, peshqit, përfytyrohen si qenie të ndërgjegjshme. Ato flasin me njëra-tjetrën, merren vesh, shfaqin mendimet dhe ndjenjat e tyre. Kështu p.sh. në fabulën ***Të dy qetë dhe ujku*** të Naim Frashërit, ujku, pasi vërejti se të dy qetë ishin bashkuar (lidhur) mesveti për ta lufuar atë, i thotë në një anë njërit ka:

...Ty fort të dua,
Se t'ët atë e kish mik,
Ti pse më bije? Po shko mblidh mënt,
Pse tregohesh i lik?
Ty s'të ngas, Zoti, a, mos e dhëntë!
(Çajupi, ***Të dy qetë dhe ujku(fragment)***

Propopeja (gr. prósōpon – person + poiéō – *bëj*) është një lloj personifikimi në të cilin poetët sendet e pajetë i paraqesin si të gjalla:

U ngrit fat'i Shqipërisë,
si vdekuri nga varri,
mori udhën'e Azisë,
duke ikur si marri.
(Naim Frashëri, *Histori e Skënderbeut, k.V*, f.111, Poezi,)

Satira (lat. satira – *e ndryshme*, *përzierje*) – në kuptimin e ngushtë quhet vjersha me karakter demaskues. Format e para të satirës janë epigramet dhe epitafet, por atë e hasim në lirikë, në epikë dhe në dramë. Satira kanë shkruar poetët e mëdhenj romakë Horaci dhe Juvenali. Në kuptimin më të gjërë këto janë vepra letrare të gjinive të ndryshme (roman, tregim, pjesë teatrore) në të cilat kritikohen ashpër dhe përqeshen fenomenet e dëmshme të jetës shoqërore dhe personale; janë të njohur veprat satirike të shkrimtari francez Fransua Rable (shek.XVI), të shkrimtarit anglez Xhonatan Suift (shek. XVIII), pastaj të Bajronit, Pushkinit, Gogolit, Dantes, Servantesit, Konicës, Fishtës, Çajupit, Gramenos, Sh. Musarajt etj.

Simboli *(gr. symbolon – shenjë, shenjë konvencionale njohëse te grekët e vjetër për anëtarët e organizatave të fshehta*) – është një ndër figurat më të ndërlikuara të përfytyrimit. Përmes tij bëjmë zëvendësimin e ndonjë fjale, dukurie jetësore me shenjën e saj kushtëzuese alegorike. Në stilin artistik, më së shumti në poezi, dukuri të ndryshme në natyrë, lulet, bimët dhe shkëmbinjtë, shumë herë edhe kafshët, merren si shenja të përhershme, si figura ose përfaqësues të ideve, ndjenjave dhe koncepteve të ndryshme. Kështu, p.sh. **simbol i fatkeqësisë është *korbi,* i dinakërisë – *dhelpra,* i marrëzisë – *gomari*, i trimërisë – *petriti*, i pikëllimit – *kukumjaka*** etj. Pra, me anë të simbolit paraqesim një ide konkrete, një mendim a një dukuri, p.sh. **agimi, mëngjesi,** janë ***simbole të rinisë*, *të fillimit të jetës*, nata** është ***simbol i vdekjes*, *i fundit të jetës*; bora – *simbol i të***

ftohtit*, *i ndjenjës së ftohtë etj. Shumë fjalë nga jeta, nga historia, kultura e sidomos nga krijimtaria folklorike kanë marrë kuptim simbolik. Kështu, në poezinë popullore **thëllëza e lulja** *simbolizojnë* ***vashën***, **bilbili** ***djalin e dashuruar***, **kali Trojës** nga historia simbolizon *tradhëtinë* **(“*Kali i Trojës*”**i Ismail Kadaresë), **qiriri** i Naim Frashërit *simbolizon* ***poetin që shkrin gjithçka për të ndriçuar popullin.*** Krijime simbolike të bukura janë ***Vaji i bylbylit*** i Ndre Mjedës, vjershat ***Fyelli*, *Fjalët e qiririt*** të Naim Frashërit, ***Prishtina*** e Llazër Siliqit, ***Shqiponjat fluturojnë lartë*** e Iasmail Kadaresë, ***Vdekja e Nositit*** dhe ***Gjeniu i anijes*** të Lasgush Poradecit etj.

Disa teoricienë mendojnë se simbolin nuk duhet numëruar në figura, sepse ai nuk dallon nga metafora. Në gjuhën greke fjala simbol do të thotë shenjë, kurse në të shprehurit poetik ndjenjat kryesisht shprehen me figura, dmth. përmes shenjave, simboleve, e këtë veçori e ka pikërisht dhe metafora. Për këtë arsye, sipas mendimit të këtyre teoricienëve, simbolin duhet veçuar nga kategoria e figurave e të lidhet me poezinë e një drejtimi të caktuar – me poezinë e simbolizmit, por edhe më tej – me simbolizmin si lëvizje. Megjithatë, simbolizmi si drejtim në letërsi, e sidomos në poezi, veç veëorive të veta stilistike dhe synimit që me anë të toneve akustike dhe muzikore të shprehen motivet dhe ndjenjat poetike, para së gjithash do të thotë qëndrim ndaj natyrës dhe jetës, një dispunim shprehës të jashtëzakonshëm dhe bindjes se çdo gjë në natyrë u nënshtrohet ndryshimeve të përhershme, kalbjes dhe vdekjes; kurse ndjenjat dhe pikëpamjet e tilla nuk duhet të jenë dhe nuk shprehen me anë të simboleve si figura stilistike, por shumë herë tregohen me

shprehje direkte dhe përshkrimet e koncepteve reale. Prandaj simboli si figurë duhet veçuar nga simbolizmi si drejtim dhe si lëvizje letrare.

Si figurë, simboli ka lidhje të drejtpërdrejtë me krahasimin dhe shpesh në një simbol gjenden përherë edhe figura të tjera. Simbol quhet edhe figura artistike që personifikon tiparet karakteristike të një fenomeni, p.sh. **Harpagoni** është *simbol i **koprracisë***, **Tartufi** *simbol i **hipokrizisë*** etj.

Simbolin e ndeshim shpesh edhe në poezinë popullore, sidomos në këngët e dashurië e të dasmës. Kështu kemi poezi popullore në të cilat **thëllënza** *simbolizon **vajzën*** në të cilën flitet vetëm për thëllënzën dhe ambientin ku gjendet ajo, duke nënkuptuar këtu vajzën me tërë bukurinë dhe ambientin ku ndodhet ajo.

Sinekdoka (gr. synekdoke – nga syn – bashkë dhe ekdehomai – kuptoj, marr vesh) – është një lloj i veçantë i metonimisë Sinekdoka krijohet krijohet kur përdorim një fjalë për të shfaqur një ide më të gjërë ose më të ngushtë se ideja që duam ta shfaqim, kur përdorim **numrin njëjës** në vend të **numrit shumës, të tërën** në vend të **pjesës, pjesën** në vend të **tërës**, **gjininë** në vend të **llojit** ose **lëndën prej së cilës përbëhet sendi** në vend të **sendit** vetë: **kryet** në vend të **njeriu, mbrojtje** në vend të **mbrojtësit; Migjenët** në vend të **poetë si Migjeni, Shqiptari kurdoherë me gjak e ka mbrojtur lirinë** në vend të **Shqiptarët...Bota u çudit me punët...**në vend të **njerëzimi..., sivjet patëm të korra të mira** në vend të **gjatë stinës së verës** etj. **Sa më pa i qeshi fytyra – u gëzua; gjëja e**

gjallë – lopët, delet etj. **rregulloi qelqurinat – enët prej qelqi** etj.

Shqipërinë e mori turku
i vu zjarr,
shqipëtar, mos rri po duku,
shqipëtar.
(Çajupi)

Figurat e diksionit – janë figura të cilat fjalës i japin efekt tingëllor. Me anë të këtyre figurave shprehja gjuhësore fiton në intensitet, duke e pasuruar përmbajtjen kuptimore dhe domethënien emocionale të saj (shprehjes gjuhësore). Përmes këtyre figurave fjalëve u jepen dimensione të reja në raport ndaj fjalëve të mëparshme ose të atyre që vijnë pas. Figurat e diksionit ia japin muzikalitetin vjershës dhe sa më të pasura të jenë ato, aq më i pasur do të jetë edhe muzikaliteti i vjershës. Në figurat e diksionit bëjnë pjesë: **asonanca, aliteracioni, onomatopeja, anafora, epifora**, **anadiploza, simploka.**

Aliteracioni (lat. littera – *shkronjë, germë)* – është përsëritje e bashkëtingëlloreve të njëjta ose e togjeve të tingujve, ose përsëritje e bashkëtingëlloreve të njëjta ose e rrokjeve të njëjta në fillim të më shumë fjalëve, sidomos në vargje, të cilat i japin forcë shprehëse ligjëratës artistike.

Vendi dridhej, ay mbeti,
Se s'tronditej nga tërmeti,
Dif-dragoi i Dragobisë,
Trim tribun i vegjëlisë.
(F. Noli, *Shpell'e Dragobisë*)

Anadiploza (gr. anadiplóō – *dyfishoj)* – është figurë e përsëritjes ku përsëriten fjalët e fundit të një vargu në fillim të vargut vijues.

Po kjo gjamë qi ban natura
Kjo duhi qi s'ka pushim
E kësaj zemre **a pasqyra**
A pasqyra e vajit tim
(Ndre Mjeda, *I tretuni*)

gjallë prej kulls pashën **s'e lamë**
s'e lamë pashën kurrë për t'gjallë
(Këngë popullore, *Priti djemtë e Mimleqetit*)

Ku i ka çadrat, ku i ka t'part,
m'ka çue mreti **me ja çartë**;
me ja çartë, m'ka çue dovleti,
don me kanë **shah ner veti**;
shah ner veti don me kanë,
kurrgja mretit mos me i dhanë,
as redifë, as nizamë!- (redif,ushtar rezervist)

(Këngë popullore, *Shumë asqer po qet pamporri*)

Seç e hodhi lumin,
lumin për matanë...

Ç'e kërkova urën,
urën nuk e gjeta...
Ç'e kërkova trarin
trarin përmbi lumë...
(Dritëro Agolli, *Nat'e errët*)

Anafora (gr. anaphero – përsëris) – një nga figurat e përsëritjes, ku në fillim të vargut përsëriten fjalët e njëjta.

... drejt qytetit
ku unë jetoj,
ku unë ngre mur,
ku unë shtroj
rrugën me asfalt,
ku unë vargje thur,
ku unë shkoj në teatër,
ku unë ngre flamur...
(Drtëro Agolli, *Hapat e mia në asfalt*)

Asonanca (lat. assonare – *bashkëtingëlloj)* – krijohet me përsëritjen e një ose disa zanoreve të njëjta brenda një vargu a strofe, për t'u arritur pëlqim tingëllor ose efekt zanor. E ndeshim

mjaft në poezi dhe shërben si mjet për arritjen e të ashtuquajturës **eufoni** (gr. eufonia – *zë i këndshëm*).

O i zhgryer, i zhyer, i vyer për hu
(Fan Noli, *Marshi i Barabajt*)

Asonanca është një lloj rime, por jo e plotë, sepse në rimë të dyja klauzolat janë të njëjta si në bashkëtingëllore, ashtu edhe në zanore, kurse te asonanca janë të njëjta vetëm zanoret, kurse bashkëtingëlloret ndyshojnë.

Fryni era u çil taraba,
n'kambë Halil, se Abdyl aga,
me trqind sejmenë përmbrapa
t'tanë n'opanga e pa çorapa.
(Këngë popullore)

Kush t'ma gjejn vorrin e tij,
un ja nap kullë e shpi,
ja nap dhent me gjith dhi.
(*Në fushë t'Kosovës a lidhë jezeri*, Këngë popullore)

Dalip bej, mre i biri bushtrës,
ta fus shpirtin n'grykë të pushkës.
(*Dil aty ku derdhet gjaku*, Këngë popullore)

Epifora (epiphero – *shtesë)* – është figurë e përsëritjes, ku në fund të vargut përsëritet fjala, ose një pjesë e fjalisë. Është e

kundërta e anaforës. Përdorimi i saj i jep forcë të madhe shprehjes dhe e shton forcën emocionale të saj.

Në pazar thirri tallalli,
në kafe u mblodh taborri,
në kafe u mblodhe taborri
ç'po lufton Rexhep sokoli!
....
Mos kjaj, nanë, e mos kjaj, grue,
në Gyrçar jami rrethue;
në Gyrçar jemi rrethue
shtatë sahat kemi luftue;
(Këngë popullore, *Luftë po ban Rexhep trim*)

Onomatopeja (gr. onoma – *emër* dhe poiemo – *bëj, krijoj*) – është një figurë përmes së cilës imitohen zhurma të caktuara në natyrë, zëra kafshësh ose zëra që na kujtojnë ndonjë send. Imitimi i zërave mund të bëhet në dy mënyrë: në mënyrë të artikuluar dhe të paartikuluar. Kështu, kur i përdorim shprehjet **bam, fiu, miau, kërc** etj, pak a shumë kemi të bëjmë me fjalë të paartikuluara, sepse janë krijuar me imitimin e fjalëpërfjalshëm të natyrës, kurse fjalët **shushuris, bubulloj, kakaris** etj. tregojnë se këto i ka krijuar njeriu dhe i ka përpunuar në bazë të asaj që ka mundur të dëgjojë në natyrë, por magjithatë i ka ndarë nga imitimi total me atë se ka përdorur zëra të artikuluar, të përcjellë, të përpunuar me intelektin dhe emocionin e tij. Mjaft onomatope ndeshim në poezinë ***Korbi*** të Edgar Alan Poes, të shkaktuara prej

tingullit **sh** që japin fëshfëritjen e perdeve prej mëndafshi: ***Era frynte që përjashta, rrihte perdet e mëndafshta*** *etj.*

Simploka (gr. symploke – t*hur*, *gërsheto*j, *mpleks*) – është figurë e përsëritjes ku kemi përsëritjen në fillim dhe në fund të vargut, pra, simploka është bashkim i anaforës dhe i epifoës.

Dibër e male renda-renda,
gjithë me houta e me openga,
gjithë me houta e me openga,
Menduh Pashës i hinë mbrenda.
....
Bajër Merkja e Sheh Zërqani
janë mbledhë ke Mane Cami;
janë mbledhë ke Mane Cami,
përpara u del Shaqir arsllani.
(Këngë popullore, *Na me mretin pushkë le t'bojmë)*

Sesi ndritesh përsëri!
Sesi ndizesh përsëri!
Sesi djek me dashuri,
Posi yll margaritari!...
(Lasgush Poradeci, *Vallja e yjve).*

Figurat e **ndërtimit** (**sintaksës)** – përfshijnë në vete ato figura që krijohen nga rendi i fjalëve në fjali, ku kemi shmangie nga renditja e zakonshme e fjalëve në fjali, duke çrregulluar sistemin e natyrshëm të tyre, të cilat nuk përkojnë me rendin logjik e gramatikor të tyre. Në këtë grup të fjalëve bëjnë pjesë: **anasjella**, **asindeti**, **elipsi, pyetja retorike, polisindeti, shkallëzimi.**

Anasjella (gr. inversio – *të vendosurit gjetkë*) – është figurë në të cilën mund të ndërrojmë vendin e zakonshëm të gjymtyrëve në fjali, të cilën poeti e bën për qëllime shprehëse dhe për nevoja të vargut, duke shkelur kështu rregullin e zakonshëm të fjalëve: **Vaj e mjerime qet kjo tokë e jona** në vend të ***kjo tokë e jona qet vaj e mjerime*** ose

...luftojnë rrebtas: nën breshën plumbit
që karajfilat lëshojnë e breshanat
turren, o Shqype, si rrjedha e lumit,
trimat si zanat
në vend të:
Luftojnë rrebtas: o shqype, trimat si zanat
turren si rrjedha e lumit
nën breshën plumbi
që lëshojnë karajfilat e breshanat.
(Ismail Kadare)

Asindeti (gr. asyndeton – *pa ndërlidhje*, syndein – *bashkoj*, *lidh*) – është mënyrë e shprehjes poetike që ndërtohet pa

përdorur lidhëzat midis fjalëve dhe fjalive. Mungesa e tyre u jep fjalëve dinamizëm, gjallëri dhe intonacion të shpejtë.

Ku e lamë e ku na mbeti
vaj vatani e mjer'milati,
anës detit (por) i palarë,
anës dritës (por) i paparë,
pranë sofrës (por) i pangranë,
pranë dijes (por) i panxanë,
lakuriq dhe i dregosur
trup e shpirt i sakatosur?
(Fan Noli, *Anës lumenjve*)

Nëpër skaje t'errta, bashkë me qiejë, mijë, mica
Mbi pecat e mykta, të qelbëta, të ndyta, të lagta
(Migjeni, *Poema e mjerimit)*

Elipsi (gr. elleipsis – *mungesë, lëshim*) – është figurë stilistike me anë të së cilës shkrimtari heq një ose më shumë fjalë, ashtu që domethënia e tërësisë mund të kuptohet. Elipsi përdoret jo vetëm në letërsinë artistike, por edhe në gjuhën e përditshme. Zakonisht elipsi përdoret në rastet kur njeriu është i shqetësuar, duke lënë kështu jashtë përdorimit fjalët e parëndësishme.

Labëria
hakërrim i rreptë i maleve
përqark,
Shkëmbinj shumë, shumë

tokë – fare pak.
(Fatos Arapi)
Kafaz ka qiellin
epshin – pengim.
(Ndre Mjeda)
Krahët e zez'të nji të pafund
e varrosën lagjen pranë,
dritë, jetë, gjallsi – askund,
vetëm errësirrë e skam.
(Migjeni, Lagja e varfun)

Pyetja retorike (gr. rhetor – orator) – përdoret në veprat artistike dhe në ligjëratat oratorike, jo vetëm për të pritur ndonjë përgjigje, por t'i dhënë fjalisë forcë e intonacion të ngritur.

Ku janë ata pleq bujarë,
që qenë përpara nesh,
e ata trima sqimtarë
të shpejtë e si rrufe?
(Pjetër Budi)

Pyetja e shtruar nënkuptohet vetvetiu, sepse ata pleq nuk janë më.

Opopo!kshu pse më vini përpara syve pa pa pushim,
O ditët e djalërisë, o moj kohëz e të rit tim?
(Naim Frashëri)

Ku e latë ndoren, more diell?
ku e ke ndoren, mori zanë?
po e kjo a besa, qi mpatë dhanë?
(Rapsodi*a*, *Martesa e Halilit*)

Pyetja retorike është figurë familjare e ligjëruesve (oratorëve). Shembuj të tillë kemi mjaft nga letërsia jonë. Kështu, p.sh. Ndre Mjeda në vjershën ***I tretuni*** drejtohet me këto pyetje që vjen nga vendi i tij:

Ah!m'kallxo të vërtetën
A len dielli edhe m'atë anë?
A xixëllojnë, si para, m't'shkretin
Shqyptari e hyj e hanë?
A lulzojnë ma lule t'ershme
Mal, fushë si m'kohë
t'at-herhme?

Ndodh shpeshherë që vetë shkrimtari, poeti, t'i përgjigjet kësaj pyetjeje retorike me një përgjigje prapë retorike. Me këtë rast figura quhet ***subjeksion.***

Polisindeti (gr. polysyndeton – *shumë – lidhëza)* – është figurë e kundërt me asindetin: formohet duke shtuar numrin e lidhëzave, të cilat nga ana gramatikore nuk janë të nevojshme, por fjalët i bën të spikasin, ngadalëson intonacionin dhe shton forcën shprehëse të fjalës poetike.

O stërnip i Kainit, tepdil si bari,
ti na shtyp e na shtrydh, e ti gjakun na e pi,
ti na ther e na grin e për qejf na bën fli;
o kukudh e lubi: Hosana, Baraba!
(Fan Noli, *Marshi i Barabait)*

Po vjen sulmon dragoj shqiptar
Si lajm i Zotit çpërblimtar
E bën urgji për Shqipëri
E dridhet tok'e det – e ti:
Ti gjakatar;...
(Lasgush Poradeci, *E fundit mërzitje*)

Duart e tua që u rëgjuan nga puna
Dhe gishtërinjtë që zunë kallon nga këmbët e dyfekëve
Dhe supet që u varën nga xhokja e nga puna,
Dhe mesin që u hollua nga gjerdanët e fishekëve...
(Dritëro Agolli, *Nënë Shqipëri*)

Shkallëzimi (gradacioni, nga lat. gradatio – *gradualisht, shkallëzim)* – është figurë stilistike sipas së cilës shkrimtari i rendit fjalët sipas shkallëzimit të caktuar (ngjitës apo zbritës), duke filluar nga fjala më e fortë e drejt më të butës, ose duke shkuar gradualisht nga fjala e butë drejtt më të fortës.
Thueja kangës, rini, pash syt'e tu...
Të rroki, të puthi kanga, të nxiti me dshnu
(Migjeni, *Kanga e rinisë*)

Çuka, kodra, brigje, gërxhe dhe pyje të gjelbëruar
(Naim Frashëri, *Bagëti e bujqësia*)

O rrëmet'i njerëzisë,
Zër'i fyellit s'ësht'erë
Ky është zjarr'i dashurisë
Që i ra kallamit mjerë!

I ra qiellit e ndriti,
I ra zemrës, e nxehu,
I ra verës, e buçit
I ra shpirtit dhe e dehu.

I dha erë trëndafilit,
I dha dritë bukurisë,
I dha këngët bilbilitë,
I dha shije gjithësisë.
(Naim Frashëri, *Fyelli)*

Figurat e mendimit – përveç figurave të fjalëve dhe tropeve, retoristët e vjetër flasin edhe për figurat e mendimit, të cilat lidhen me kuptimin me atë që është thënë me to. Në këtë grup të figurave hyjnë: **antiteza, hiperbola, krahasimi**, **litota**, **oksimoroni**, **paradoksi**.

Antiteza (anthisesis – k*undërvënie*, anti – *kundër* dhe thesis – *vendosje)* – është figurë stilistike përmes së cilës vihen

përballë njëra-tjetrës dy fjalë a dy mendime të kundërta të një personazhi për të vënë në dukje tiparet dalluese të tyre.

Atje nisi, atje mbaroi,
atje krisi, atje pushoi
(Fan Noli, *Shpell' e Dragobisë)*

Bylbyl, ky shekull orë e çast ndrrohet:
Bijnë poshtë të naltit, i vogli çohet.
(Ndre Mjeda)

Nëno, moj, mbaj zi për vllanë,
me tre plumba na i ranë,
na e vranë e na e shanë,
na i thanë tradhëtor.

Se të desht dhe s'të deshnin,
se të qante kur të qeshnin,
se të veshte kur të zhveshnin,
nëno, moj, të ra dëshmor.
(Fan Noli, *Syrgjin vdekur*)

Përdorimi i antitezës e bën mendimin, idenë e shkrimtarit më shprehëse dhe më të fuqishme, duke vënë përballë njëri-tjetrit mendimet kundërthënëse. Nga aspekti gjuhësor ajo, antiteza, mbështetet në antonimet. Mjeshtër antitezash ka qenë Fan Noli. Por atë e ndeshim mjaft shpesh edhe në letërsinë e sotme. Në disa vepra letrare këtë e ndeshim edhe në

kundërvënien e dy personazheve kryesore të një vepre letrare. Kështu, p.sh. kemi kundërvënien e Skënderbeut Sulltanit në veprën e Naim Frashërit *"Histori e Skënderbeut",* ose te Otelloja me Jagon në tragjedinë "*Otello*" të Shekspirit etj.

Hiperbola (gr. hypérbole – *teprim*, *stërsmadhim*) – është figurë e teprimit e cila zgjedh fjalë të fuqishme në zmadhimin në përmasa jonormale. Përmes saj jepen tiparet e një sendi jashtë mase me qëllim që të godasë më mirë dukuritë që i paraqet. Hiperbolën e ndeshim dendur në eposin tonë dhe në këngët e kreshnikëve, por edhe në letërsinë e shkruar. Ajo në shkrimet humoristike gjendet në kufi të groteskut.

Përmi kryet topuzi i ka fjurue:
dymbëdhetë pash n'lëndinë u ngul topuzi!
dymbëdhetë pash përpjetë si re u çue pluhni!
(Kënga popullore, *Gjergj Elez Alia*)

Krahasimi (lat. comparatio – *krahasim*) – krijohet me krahasimin e ndonjë sendi, personi ose ngjarjeje me konceptet, të cilat janë të afërt dhe të njohur. Është një nga tropet më të thjeshta. Atë e hasim shpesh edhe në gjuhën e përditshme. Edhe nga ana e ndërtimit është trop shumë i thjeshtë: ai përbëhet prej tri elementesh: ***sendi i cili krahasohet*, *sendi me të cilin krahasohet* dhe *lidhësja (kopula*) si, sikurse, ashtu si, posi**, me të cilat lidhen të dy sendet. Nga këto dy pjesë, pjesa e dytë është e figurshme, sepse ngjashmëria nuk qëndron në anët thelbësore, por në anën që bie në sy dhe që tërheq si përfytyrim, si imazh: në

krahasimin ***E ka syrin si ulli***, kokrra e ullirit merret figurativisht si përfaqësuese e ngjyrës së zezë të ndritshme e të bukur. Krahasimet përdoren dendur edhe në ligjërimin bisedor. Krahasime mjaft të goditura dhe me vlerë të madhe artistike, përdoren dendur edhe në këngët popullore së bashku me figurat e tjera artistike.

Hunda si qiri
Goja si kuti
Buza si qershi
Vetullat si gajtan etj.
(Këngë popullore)

Në vargjet e sipërme këngëtari anonim përmes krahasimeve përshkruan tiparet kryesore të një vajze të bukur.

Edhe pse krahasimi si trop haset si në prozë dhe në poezi, si në një vepër epike, ashtu edhe në një vepër lirike, ai, varësisht nga gjinia, merr trajta të vçanta gjatë përdorimit të tij. Në një poezi lirike ku poeti shpreh ndjenjat e veta, krahasimet janë më të shkurtër, më ekspresivë (shprehës) dhe më emocionalë.

Bukuria jote, leshrat e tua
posi pëndë korbi, të gjata mi thua,
ballët si diell, faqet si mollë,
qafa jot'e gjatë, mesi yt i hollë,
sisët si shegë, dhëmbët si thëlpënjë,
buzët si burbuqe, sytë si gështenjë...
(Çajupi, *Bukuria*)

Litota (gr. litotes – *zbutj*e, *zvogëlim, pakësim)* – është figurë e kundërt me hiperbolën. Përmes saj synohet të jepet në formë të zvogëluar shprehja e vërtetë, duke e zbutur atë: Nuk është keq – *është mirë*; ai s'është budalla – *është i mendçur*; s'ke vepruar mirë – *ke bërë keq etj*.

E dini si kam luftuar
për Sulltan e për Turqinë
dhe qysh ai më ka shuar
vllezërit'e shtëpinë!
vllezërit'e shtëpinë!
s'janë punëra **të lehta**

këto që janë punuar
dhe nuk rinë të fshehta
as janë **për të harruar.**
(Naim Frashëri, *Histori e Skënderbeut*)

VJERSHËRIMI

Në teorinë e sotme të letërsisë janë të njohur tri terma për një disiplinë, respektivisht për degën e shkencës mbi vargun. Një nga këta është termi **prozodi**, një term i moçëm me origjinë greke, i cili lidhej me një pjesë të gramatikës në të cilën është studiuar theksi (*akcenti*), gjegjësisht gjatësia dhe shkurtësia e vargjeve. Më vonë kjo fjalë merr një kuptim tjetër dhe njihet me emrin ***shkenca mbi vargjet***, e cila ka pasur për detyrë "t'i harmonizojë fjalët me muzikën, ose muzikën me fjalët", kur vjersha filloi të krijohet e pavarur nga kori dhe bëhet krijim i pavarur artistik. Në këtë kohë prozodia merrej me studimin e rrokjeve të gjata dhe të shkurtra dhe u quajt versifikacion kuantitativ (***sasior***). Por, kur kuantiteti i rrokjeve nuk ndikon në përbërjen e vargut, por si masë merret theksi (akcenti), dmth. rrokjet e theksuara dhe të patheksuara, të cilat i japin vargut ritmin dhe melodinë, prozodia zëvendësohet me fjalën versifikacion, ku si bazë nuk merret më kuantiteti i rrokjeve, por kualiteti ***(cilësia***)(theksimi ose mostheksimi), andaj përmenden termat ***prozodi kualitative*** ose ***versifikacion kualitativ***. Ndërkaq *në teori është i njohur edhe* ***termi metrikë***, i cili në teorinë bashkëkohore mbi vargun, ka kuptime të ndryshme: te disa popuj metrika konsierohet si shkencë e përgjithshme mbi vargun, kurse diku me këtë term përfshihet vetëm studimi metrik kuantitativ i vargut, ndërsa me versifikacionin kualitativ të vargut merret versifikacioni. Sido që të jetë, termi metrikë përdoret kur janë në pyetje vargjet klsike, gjegjësisht vargjet kuantitative,

kurse termi versifikacion konsiderohet si disiplinë e cila merret me vargjet e poezisë bashkëkohore.

Sistemi i vjershërimit antik

Shkenca e sotme mbi vargun, duke u mbështetur në gjatësinë e rrokjeve dhe të theksit, njeh tri sisteme të versifikacionit: ***sistemin metrik*, *silabik* dhe *sistemin silabik-tonik.***

Sistemi metrik (ndryshe njihet si versifikacion kuantitaiv – sasior, antik, muzikor, shqiptimor) – është përdorur në letërsinë antike greke dhe romake. Si mbështje ky sistem ka pasur këngëtimin.Vargjet në poezinë antike ose janë kënduar ose janë shqiptuar me përcjellje të ndonjë instrumenti muzikor, me ç'rast disa rrokje janë shqiptuar më gjatë, kurse të tjerat më shkurt. Ligjet e ritmit poetik janë përputhur me ligjet e ritmit të veprave muzikore. Gjatësia më e shkurtër e shqiptimit të një rrokjeje quhej ***mora*** (koha e harxhuar për t'u shqiptuar (ose kënduar) rrokja më e shkurtër. Disa mora të bashkuara formonin njësinë ritmike-melodike – ***taktin,*** i cili në versifikacioni antik quhej ***këmbë*. **Në një morë në këmbë bie theksi ritmik. Disa këmbë, të cilat së bashku formojnë frazën ritmike – melodike, sajojnë njësinë ritmike – ***vargun*.** Disa vargje, të lidhura në një cikël, i cili përsëritet në vjershë, formojnë ***strofën*** ose ***kupletin*.**

Rrokjet në gjuhën antike ndaheshin në rrokje të gjata dhe rrokje të shkurtra. Rrokja e gjatë quhej ***arza*** **(**gr. ārsis – *ngritje*) dhe shënohej me shenjën **(_)** që quhej ***makron*** (gr. makrón – *gjatë)*, kurse rrokja e shkurtër quhej ***teza*** (gr.thèsis - *zbritje)* dhe

shënohej me shenjën (**u).** Ekzistojnë edhe rrokje të pacaktuara dhe të përgjithshme, të cilat, sipas nevojës, mund të jenë të gjata ose të shkurtra dhe shënohen me shenjën (u). Rrokja e gjatë zgjaste dy mora, kurse rrojket e shkurtra një morë. Sipas numrit të rrokjeve të gjata dhe të shkurtra caktoheshin këmbët, që në metrikën antike kishte afër 30 këmbë. Prej tyre do të përmendim vetëm ato këmbë emërtimi i të cilave përdoret edhe në versifikacionin e sotëm:

piriku **u u** **(**dy rrokje të shkurtra)

trokeu - **u** **(**një rrokje e gjatë dhe një e shkurtër)

jambi **u** - (një rrokje e shkurtër dhe një e gjatë)

spondeu - - (dy rrokje të gjata)

daktili - **u u** (një rrokje gjatë dy të shkurtra)

***amfibraku u* – u (** një rrokje e shkurtër, një e gjatë dhe një e shkurtër)

***anapest*i u u** - **(**dy rrokje të shkurtra dhe një e gjatë), etj.

Në çdo këmbë binte theksi ritmik i cili quhej ***iktus*** dhe shënohej me shenjën (/). Iktusi zakonisht binte në rrokjen e parë të gjatë të këmbës. Këmba në metrin klasik ka qenë ashtu siç është rrokja në në metrikën moderne. Sipas numrit dhe llojit të këmbëve përcaktohej lloji i vargut, kurse sipas numrit dhe llojit të vargut përcaktohej strofa. Vargu më i njohur dhe më i përhapur në letërsinë antike ka qenë ***heksametri*** **(**varg gjashtëkëmbësh, pesë nga të cilët janë daktilik **–** u u, kurse e gjashta, e fundit është trokaik **–** u). Me një varg të tillë janë shkruar poemat e njohura të Homerit “***Iliada***” dhe “***Odisea***” dhe “***Eneida***” e Virgjilit. Skema metrike e heksametrit është:

-uu/ -uu/ -uu/-uu/ - uu/ -u

Përveç heksametrit në poezinë antike është përdorur edhe ***pentametri,*** i cili përbëhej nga katër daktilë dhe nga dy rrokje të gjata njëra prej këmbës së dytë, përpara çezurës dhe tjetra në fund. Skema e tij është:

-uu/ -uu// -uu/ -uu/ -.

Pentametri ndahet nga pauza – ***çezura*** në dy gjysmëvargje, secili prej të cilëve përbëhet nga dy daktilë dhe një rrokje të gjatë Pentametri disa herë kombinohet me heksametrin, duke krijuar kështu dyvargëshin elegjiak. Nga lidhja e vargjeve në tërësi më të mëdha, ndërtoheshin ***strofat*** (gr. strophe – qarkullim, lëvizje) (në fillim kishte kuptimin e lëvizjes në valle, kurse më vonë merr kuptimin e fjalëve që këndoheshin gjatë valles). Strofat më të njohura antike janë ***strofa alkeje*** (sipas poetit të vjetër grek Alkeut (600 v.p.e.s.; bashkëkohës i Safos; strofa alkeje përbëhej prej katër vargjesh (dy të parat njësoj, kurse dy të dytat të ndryshme) dhe ***strofa safike*** (sipas poeteshës së njohur greke nga ishulli Lezbo (rreth vitit 600 p.e.s), strofa safike përbëhet prej katër vargjsh, ku tri të parat janë njëmbëdhjetërrokësh, kurse i fundit me pesë rrokje).

Në botën antike poetët nuk i lexonin , por i këndornin vargjet e tyre, poeti ishte njëkohësisht edhe këngëtar. Instrumenti me të cilin këngëtari i përcillte vargjet e tij quhej **lyra** prej nga vjen edhe emri lirikë. Letërsia antike ka ndikuar shumë në letërsitë e mëvonshme e sidomos në teorinë bashkëkohore të

vargut. Nga kjo në vargëzimin e vendeve evropiane janë ruajtur emrat e këmbëve të metrikës antike si, jambi, trokeu, daktili, amfibraku, anapesti etj.

Vargëzimi silabik – në mesjetë, kur gjuha latine pushon së ekzistuari si gjuhë e gjallë, kur gjatësia dhe shkurtësia e rrokjeve filloi të humbet, atëherë si masë ritmike filloi të merret nunumri i rrokjeve në një varg. Kështu lindi sistemi silabik (lat. syllaba- *rrokje*). Sipas numrit të rrokjeve dallohen edhe tipat e vargjeve: katërrrokëshi, pesërrokëshi, gjashtërrokëshi, tetërrokëshi,nëntërrokëshi,dhjetërrokëshi,njëmbëdhjetërrokëshi, dymbëdhjetërrokëshi,trembëdhjetërrokëshi,katërmbëdhjetërrok ëshi,pesëmbëdhjetërrokës-hi, gjshtëmbëdhjetërrokëshi. Sistemi silabik, në të cilin vargjet formohen nga një numër i caktuar rrokjesh dhe nga një numër i caktuar thesash ritmikë, përdoret edhe në vargjet shqip, pastaj në ato italiane, franceze etj. Nga kjo del se numri i rrokjeve është ai që përcakton edhe tiparin e një vargu she sipas numrit të rrokjeve marrin edhe emrat e tyre. Secili nga këto lloje vargjesh ka strukturën e tij të veçantë që vërehet nga vendi i çezurës dhe vendi i rrokjes së theksuar.

Vargëzimi silabiko–tonik(akcentor) – zotëron në letërsitë gjermanike, në gjuhën gjermane dhe angleze, ku si masë ritmike merret renditja e theksit në varg si një lloj mase ritmike. Në fillim kjo renditje përafërsisht ishte e lirë, por nga shekulli XII vërehet një tendencë që në një varg të theksohen të gjitha rrokjet joçift, ose të gjitha rrokjet çift, ose të gjitha rrokjet në mes dhe në fund të vargut etj. Në shekullin XVII dhe XVIII te shumica e popujve evropianë tashmë qe ndërtuar vagënimi tonik, i cili kryesisht e përvetësoi sistemin metrik të vargënimit, por

gjatësinë dhe shkurtësinë e rrokjeve e zëvendësoi me theksueshmërinë dhe jothekss-ueshmërinë e rrokjeve, duke i ruajtur me këtë rast emërtimet (termat) nga vargënimi antik (trokeu, jambi, daktili etj.). Kështu trokeu tash ishte këmbë në të cilën rrokja e parë ishte e theksuar (**-**), kurse e dyta e patheksuar (**u)**, pavarësisht se rrokja e theksuar ishte e gjatë ose e shkurtër ose ndoshta rrokja e patheksuar ka qenë e gjatë. Sikundër që vargënimi tonik lindi nga vargënimi silabik dhe sikundër që te shumica e popujve për ruajtjen e ritmit është marrë edhe parimi silabik edhe ai tonik, sistemi i tillë i vargënimit u quajt silabiko-tonik. Vargënimi i pastër tonik u shfaq në lloje të veçanta të vargjeve, në të ashtuquajturat vargje tonike ose akcentore, i cili në mënyrë të veçantë u zhvillua në të fund XIX dhe në fillim të shekullit XX. Në këtë varg është normuar vetëm numri i rrokjeve të theksuara, kurse i atyre të patheksuarve midis dy të theksuarave ka mundur të ndryshojë.

Vargu (gr.stikhos – *rend*, *lloj*) – paraqet renditjen e një togu fjalësh me një numër të caktuar rrokjesh dhe theksash ritmikë, të cilat i lexojmë me një masë dhe temp të unifikuar. Vargun e karakterizojnë: uniformiteti ose përsëritja e disa elementeve në distancë të njëjtë, në shumicën e rasteve numri i njëjtë i rrokjeve në çdo varg, ndërrimi i drejtë i rrokjeve të theksuara dhe të patheksuara, harmonia tingullore (rima) në fund të vargjeve etj. Pavarësisht nga sistemi vargëzimit, çdo popull poezinë e tij e shkruan në vargje. Për dallim nga proza, në varg vendimtar është rendi i fjalëve, zgjedhja e tyre dhe përsëritja e drejtë e disa shprehjeve. Kështu, vargu, me elementet e tij

shumë qartë dallon nga proza. Sot si shenjë kryesore e të folurit poetik konsiderohet **ritmi,** organizimin e veçantë të tërësive tingullore dhe kuptimore, duke mos lejuar as ndryshimin më të vogël në renditjen dhe zgjedhjen e fjalëve, organizim i cili është vendosur rreptësisht edhe në organizim sintaksor të tekstit është përpunuar ndryshe nga proza. Përkundër kësaj ritmi i fjalisë prozaike nuk është i përcaktuar aq rreptë si ritmi vargut. Vargu është një formë e veçantë e shprehjes së ndjenjave. Ai është njësi themelore poetike, i cili krijohet nga bashkimi i disa fjalëve me një numër të caktuar rrokjesh të organizuara midis tyre sipas ritmit të caktuar. Nga numri i rrokjeve e merr emrin edhe vargu dhe rrokja shërben si material për ndërtimin e tij.

Ritmi në varg paraqet parimin e organizimit të të gjitha veçorive të tij. Në ritëm janë të domosdoshme përsëritjet periodike, por këto s'janë të vetmet përsëritje të drejta të rrokjeve të theksuar ose të patheksuara ose të vargjeve me gjatësi të njëjtë. Zgjedhja e fjalëve dhe përcaktimi i tyre i menduar nuk është ritmikisht neutral. Vetëm në kontekstin e tërë vjershës organizohen në ritm, dmth. në ritmin poetik, elementet e veçanta të vargut: jo sipas rregullave të ngulitura, por me zgjidhjen krijuese të tensionit midis traditës dhe normës, pra të përjetimit poetik. Pra, si faktorë të organizimit ritmik janë zgjedhja e fjalëve, renditja e veçantë e tyre, përsëritja, figurat e tjera poetike si dhe mbarështrimi poetik i vargjeve. Të gjitha këto elemente bashkohen në një unitet me kuptimin e fjalëve, me asociacionin që ato nxisin te lexuesi. Prandaj analiza se si janë organizuar vargjet është e pandarë nga analiza e elementeve të tjera strukturore të tyre, pra nga domethënia e tyre.

Theksi është veçori tjetër e vargut. Derisa në sistemin e vjetër kuantitativ (sasior) të vagënimit ritmi i vargut përcaktohej nga rrokjet e gjata dhe të shkurtra, në sistemin e vargëzimit kuantitativ (cilësor) ritmi caktohet nga rrokjet e theksuara dhe të patheksuara. Meqë sistemi kryesor i vargënimit shqip është rrokjesor (silabik), sasia e rrokjeve është ajo që përcakton edhe llojin e ritmit, vendet e theksave ritmikë dhe si rrjedhojë e kësaj edhe vetë ritmin. Kështu, varësisht nga sasia e rrokjeve ndryshon edhe ritmi i një vargu nga një varg tjetër. Dallojmë theksin tonik dhe ritmik. Theksi tonik është theksi që i jep tonin fjalës dhe bie mbi një zanore. Çdo fjalë në gjuhën shqipe ka theksin e vet, i cili bie mbi një rrokje të caktuar të fjalës. Rrokja mbi të cilën bie theksi, quhet rrokje e theksuar. Sipas vendit ku ndodhet rrokja e theksuar, fjalët ndahen në ***fjalë fundore***(**oksitone)**, (që theksohen në rrokjen e fundit): **liri, atdhe, burrëri, trimëri;** ***fjalë parafundore*** **(paraoksitone,** që theksohen në rrokjen e parafundit): **lule, male, shoku, paqë;** ***fjalë tejparafundore*** **(proparaoksitone,** fjalë që theksohen në dy rrokjet e parafundit të fjalës): **hekura, lepuri, fushave, këngëve** etj. Përveç theksit tonik që e hasim në fjalë të ndryshme, kemi edhe **theksin ritmi** që e hasim brenda vargut në një, dy a më shumë rrokje të tij. Ashtu siç kemi fjalë fundore, parafundore dhe teparafundore, asht kemi edhe **vargje fundore, parafundore dhe tejparafundore.**

Shqipërinë e mori turku
i vu zjarr!
Shqipëtar, mos rri, po duku

shqipëtar!
(Çajupi, *Shqipëtar)*

Që na msuen me kap mauzerin
kush talianen, kush malherin
e me i kall barot armikut
me trimni e shpirt çeliku
(Këngë popullore)

E thoshit:
“Shtigje të mëdha do të çajnë
të tjera nga baballarëve!
dhe ikëm nga shtëpitë partizanë
dhe ikëm larg pas komisarëve.
(Dritëro Agolli, *Baballarët)*

Kur fjala mbaron me theks fundor, rrokja njëhësohet për dy rrokje më shumë dhe vargu quhet mashkullor (shembulli 1); kur vargu mbaron me theks parafundor numri i rrokjeve nuk merret as më shumë, as më pak, por aq sa është dhe vargu quhet femëror (shembulli 2); kur vargu mbaron me theks tejparafundor, sado rrokje të ketë pas theksit ritmik, ato të gjitha numërohen si një rrokje dhe vargu quhet daktilik (shembulli 3).

Sipas numrit të rrokjeve dallojmë vargje çift dhe vargje tek. Meqë tipi mbizotërues i fjalës shqipe është prej dy rrokjesh dhe me theks parafundor, edhe llojet kryesore të vargjeve shqipe kanë qenë me numër çift rrokjesh.

Vargjet që përdoren në metrikën shqipe mund të ndahen në tri lloje: ***vargje popullore, vargje të huazuar dhe të krijuara nga poetët tanë.***

LLOJET E VARGJEVE

Katërrokëshi – ndeshet rrallë në poezinë tonë, si varg i shkurtër, me mundësi të vogla shprehëse. Në shumicën e rasteve e gjejmë të përzier me vargje të tjerë, me gjashtërrokëshin dhe me tetërrokëshin dhe përdoret si refren i tyre. Ky varg përdoret si shtesë e vargjeve të tjerë. Përdoret si refren në këngët popullore. Si varg më vete e ndeshim në disa proverba popullore, pastaj në këngët dhe lodrat e fëmijëve. Vargu katërrokësh ka një ose dy theksa ritmikë: theksi ritmik bie në rrokjen e tretë dhe kur ka dy theksa ritmikë bie në të parin dhe në të parafundit.

Kollozhegu (3)
djegë shtegu (1-3)
flori lip (1-3)
Marsi rrip (1-3)
(Popullore)
Barku fir
s'kërcen mirë
Barku plot
s'kërcen dot
Çonj një kashtë
gjenj gjashtë (Proverba popullore)

Flutu, flutur
zoj'e bukur,
bukën e re,

sillnaj ne.
(këngë popullore për fëmijë)

Do të shkrihem
të venitem
si kandili
kur s'k vaj

Balt'e pluhur
do të bëhem
të më shkeli
këmba e saj...
(Naim Frashëri)

Gjashtërrokëshi – është varg tipik lirik që ka shtrirje të gjërë si në këngët rituale, të dashurisë, në vajet etj. Gjashtërrokëshin e ndeshim edhe te poetët tanë që nga Naimi e Çajupi, pastaj te Mjeda, Asdreni, Noli e deri tek autorët tanë të sotëm.Theksat e rregullt ritmik i ka në rrokjen 3 dhe 5 (mund ta ketë edhe në rrokjen e parë). Pra theksat rimik lëvizin. Si rregull mund të thuhet se te gjashtërrokëshi theksi i parë bie në një nga rrokjet e para, kurse i dyti në rrokjen e fundit.

Malet me gurë (2-5)
fusha me bar shumë (1-3-5)
arat me grurë (1-5)
më tutje një lumë (2-5)
(Çajupi, *Fshati im*)

Ja thona një valle (2-5)
me dert e me halle (2-5)
me dert e me halle (2-5)
ky zinxhir i hollë (2-5)
larë me flori (1-5)
(*Këngë popullore)*

Tetërrokëshi – është vargu më i përdorur në vjershërimin shqip dhe për nga përdorimi është vargu më i moçëm, të cilin e kanë përdorur edhe shkrimtarët tanë të vjetër si Lekë Matrënga, Pjetër Budi. Këtë varg e ndeshim edhe në krijimet poetike të bejtexhinjve në shek. XVIII-XX. E ndeshim në të gjitha llojet e poezisë popullore: në këngët e djepit, në vaje, në këngët e dasmës, të dashurisë, pastaj në këngët epike si te këngët "Aga Ymeri", "Halit Gashi" etj., në këngët lirike historike e deri te komedia në vargje. Me këtë varg i kanë ndërtuar e tyre më të bukur poetët tanë të Rilindjes. Kështu, p.sh. De Rada me këtë varg i ka shkruar poemat e tij të njohur "Këngët e Milosaos", "Këngët e Serafina Topisë", Gavril Dara i Riu me këtë varg e shkroi poemën e tij të bukur "Kënga e sprasme e Balës", kurse Naim Frashëri e shkroi poemën e tij "Histori e Skënderbeut". Me këtë varg shkruajnë edhe poetët tanë të sotëm si Dritëro Agolli, Kolë Jakova etj. Tetërrokëshi paraqitet me skema të ndryshme ritmike, por skema tipike e këtij vargu është 3-7.

Në mes tuaj kam qëndruar, (3-7)
e jam duke përvëluar (3-7)
që t'ju jap pakëz dritë (3-7)

natën t'jua bëj ditë (1-7)
(Naim Frashëri, *Fjalët e qiririt)*
Ky ilaç e ky kushtrim
më bën djalë e më bën trim,
me jep forc'e më jep shpresë (3-7)
anës Elbës, anës Spresë. (3-7)
Se pas dimrit vjen një verë (3-7)
që do kthehemi njëherë (3-7)
pranë vatrës, pranë punës (3-7)
anës Vjosës, anës Bunës. (3-7)
(Fan Noli, *Anës lumenjve*)

Duro vashë, të durojmë
si duron mali dëborën
(Lasgush Poradeci)

Dhjetërrokëshi – është vargu më i përhapur në poezinë popullore, sidomos në ciklin e "Mujit e të Halilit", të "Gjergj Elez Alisë" etj. Me një fjalë ky është vargu i poezisë epike jo vetëm e shqiptarëve, por edhe i popujve të tjerë të Ballkanit e më gjerë, si "Kënga e Rolandit" te francezët etj. Skema ritmike e këtij vargu është: 3-5 dhe 3-5-9.

Trim mbi trima aj Gjergj Elez Alia (3-5-9)
Qe nand vjet, nand varra n'shtat m'i ka (3-5-7-9)
Veç nji motër nat'e dit't kryet
ia lan varrt me ujt e gurrës nand vjeçe... (3-5-7-9)
(*Gjergj Elez Alia)*

Përveç këtij vargu unik, kemi edhe një lloj tjtër të dhjetërrokëshit, të krijuar nga bashkimi i dy vargjeve pesërrokëshe në një të vetëm. Këtë lloj vargu e ndeshim te Çajupi, Mjeda, Noli etj.

Fushë dhe fushë – dhe fushë prapë (1-4-7-9)
fush'e pasosur – dhe shumë vapë (1-4-7-9)
mal s'të sheh syri – as breg as gurë (1-4-7-9)
por gjithmonë – tym e pëlhurë (4-6-9)
(Çajupi, *Misiri*)

Përveç vargjeve të sipëshënuara kemi edhe vargje një e trirrokëshe. Të parin, pra, njërrokëshin e ndeshim shumë rrallë, kurse të dytin, trerrokëshin e ndeshim më shpesh.

Shoh
Njoh
Uronj
Shkonj
(Naim Frashëri)
Dëgjoni
Dëgjoni,
Sa jeni
Ktu eni
Shikoni
U krye
Kanali
(Kolë Jakova)

Shkoi vera
si hije
fryn era
shi bie.
Lart qielli
si plumbi
Shkoi dielli
na humbi
(Asdreni, *Pamje vjeshte*)

Përveç vargjeve njëshe dhe treshe në poezi kemi edhe vargje të tjera teke, që janë krijuar nga poetët tanë. Kështu, p.sh. kemi ***vargun pesërrokësh***, një varg mjaft i gjallë me theksin ritmik në rrokjen e katërt. Atë e ndeshim me dy skema ritmike: 1-2 dhe 2-4. Këtë varg e ndeshim në krijimet poetike të shumë poetëve tanë që nga Naimi e këndej (Mjeda, Çajupi, Sh.Musaraj etj.). Me këtë varg Ndre Mjeda e ka shkruar poemën e tij "*Vaji i bylblit*", kurse Shefqet Musaraj poemën e tij satirike "*Epopeja e Ballit Kombëtar*".

Po shkrihet bora,
dimni po shkon;
bylbyl'i vorfën
pse po gjimon?
(Ndre Mjeda)

As bukë as uj (2-4)
as rreckë veshur (2-4)

këpucët shqyer (2-4)
po armët ngjeshur (2-4)

Pëllëmbë'e gjak (2-4)
andej matanë (2-4)
luftojnë e s'tunden (2-)
bijt partizanë (1-4)
(Shefqet Musaraj, *Epopeja e Ballit Kombëtar)*

Shtatërrokëshi – është një varg i rrallë të cilin e ndeshim edhe në letërsinë popullore edhe në të shkruarën. E kanë përdorur Kristoforidhi, Mjeda e ndonjë poet tjetër nga rilindësit tanë. Skema ritmike e tij është: 2-6. Theksi ritmik i tij ësht mjaft i lëvizshëm. Këtë varg e ka përdorur Ndre Mjeda në poemën e tij "*Andrra e jetës*":

Vuni do krande n'votër (1-4-6)
e fryni n'zjarr q'ish ndalë (2-4-6)
thej pshesh me tambël valë (2-6)
e mbushi kupat plot (2-6)

E hangri Zoga shishëm (2-6)
por Tringa s'hangri gja (2-4-6)
as Lokja q'ish vra (2-6)
mbas çikës, s'hangri dot? (2-6).
....
Nuse ku kalle këmbët, (1-4-6)
Këtu të rënçin dhëmbët (2-4)

Dhëmbët dhe dhëmballat (1-6)
Eshtërat e kokallat (1-6)
(*Këngë popullore)*

Nëntërrokëshi - është varg i huazuar nga gjuhët neolatine. E ndeshim në poezinë e Fan Nolit, të Lasgush Poradecit e të poetëve të tjerë të sotëm. Skema ritmike e tij është: 2-5-8.

Ti det, brohori fshehtësirë! (2-5-8)
Kuptim i potershëm, ti det! (2-5-8)
...Po, heshtje. Ndaj valës së nxirë (2-5-8)
Gjeniu i anijes po flet (2-5-8)
(Lasgush Poradeci, *Gjeniu i anijes*)

Në qiejt e bukur e të pastër (2-4-8)
duke lëvizur krahët e heshtur (2-6-8)
shpesh enden lakuriqt'e natës (2-6-8)
si ëndrra të një muzgu tjetër (2-6-8)
(Ismail Kadare, *Lakuriqët e natës*)

Njëmbëdhjetërrokëshi – është një nga vargjet kryesore të metrikës italiane. Me këtë varg Dante Aligieri e ka shkruar veprën e tij "K*omedia hyjnore*", kryevepër e letërsisë italiane dhe e asaj botërore. Edhe në gjuhën shqipe ky varg është përdorur që nga kohërat më të vjetra. Me njëmbëdhjetërrokësh Fan Noli i ka përkthyer veprat e Shekspirit dhe rubairat e Omar Kajamit. Me këtë varg Ndre Mjeda i ka shkruar tingëllimat e tij "*Lissus"*, "*Scodra" dhe* "*Liria*". Me këtë varga Dritëro Agolli i ka shkruar

disa poezi të tij, si “*Poema e udhës*”, “*Baballarë*t” etj. Ky varg paraqitet me shumë skema ritmike, por më të njohurat janë këto: 4-8-10; 6-10 dhe 4-6-10.

Po nuk u shuejt edhe jo Shqyptaria; (4-7-10)
lodhun prej hekrash që mizori i njiti (4-8-10)
lodhun prej territ ku robnimi e qiti (4-8-10)
shpreson m'e zgjue fluturim mënia (2-4-8-10).
(Ndre Mjeda, *Liria*)

Trembëdhjetërrokëshi – është një varg shumë i rrallë të cilin në poezinë shqipe e ka përdorur vetëm Fan Noli. Ky varg përbëhet prj tri anapestash plus një rrokje në fund.

Allalla, o rezil e katil, allalla, (3-6-9-12)
shtroni udhën me hithr'e me shtok turfanda (3-6-9-12)
gumëzhi, o zinxhir e kamxhik, batërma (3-6-9-12)
lehni laro kaba, hosana, Baraba! (3-6-9-12)
(Fan Noli, *Marshi i barabait*)

Ekzistojnë edhe vargje të krijuara nga poetët tanë, duke bashkuar dy vargje me njëri-tjetrin. Kësht u krijua vargu dymbëdhjetërrokësh nga bashkimi i dy gjashtërrokshave, pastaj vargu gjashtëmbëdhjetërrokësh i formuar nga bashkimi i dy tetërrokshave. Me vargun dymbëdhjetërrokësh Çajupi e ka shkruar poezinë e tij të njohur “*Vaje*” dhe disa fabula. Këtë varg e ndeshim edhe në poezinë popullore dhe sipas Dhimitër Suteriqit, Çajupi ka të ngjarë ta ketë marrë nga poezia popullore, por duke e

përpunuar dhe përsosur atë në krijimet e tij. Dymbëdhjetërrokëshi është përdorur që nga fundi i shekullit XIX dhe është përdorur edhe më vonë në krijimet popullore. Përveç këtij dymbëdhjetërrokëshi ekziston edhe një dymbëdhjetërrokësh tjetër, i cili është formuar nga bashkimi i një tetërrokëshi me një katërrrokësh. Edhe këtë lloj vargu e ndeshim si në poezinë popullore, ashtu edhe në poezinë e shkruar (Memo Meto, Fatmir Gjata, Ismail Kadare etj.).

Që ditën që vdiqe,/ që kur s'të kam parë,
lotët që kam derdhur/ s'më janë tharë!
Shumë vjetë u bënë! / sot u mbushë dhjetë;
që kur më ke lënë / dhe s'të sho ndë jetë.
Ndë ç'kopshte me lule / ke qëndruar vallë?
S'të vjen keq për mua?/ s'të vjen mallë për djalë?
O ëngjël i bukur,/ mos mëno në botë,
ktheu të të shomë,/ të na mbeten lotë.
S'rrojmë dot pa tynë,/ ti si rron pa neve?
Motëmot që rrojtim / bashkë s'më hurreve
Atje tek rri janë / qipariz'e varre...
Ktheu të të shomë, / mos më le për fare!
(Çajupi, *Vaje)*

Zoti korb një ditë me djathë në gojë (3-5-8-11)
në një degë lisi vajti të qëndrojë. (3-5-7-11)
Nënë lis një dhelpr korbin e kish parë (3-5-7-11)
I ra erë djathi dhe kërkon t'ia marrë. (3-5-8-11)
(Çajupi, *Korbi dhe dhelpra*)

Në mes të Kolonjës, në një Psar të shkretë
fshehur Myftar Lapi me tetëmbëdhjetë:
miknë të na xhveshin,
miknë të na vrasin, sot të mos na qeshin,
një nga ne mos mbetë!
(*Këngë popullore*)

Katërmbëdhjetërrokëshi – e ndeshim shumë rrallë në poezinë shqipe. Përbëhet prej dy vargjeve shtatërrokëshe dhe theksohet sipas shtatërrokëshave që e përbëjnë. Ka dy theksa kryesorë të palëvizshëm: 6-12.

Vargu katërmbëdhjetërrokësh ndryshe quhet ***aleksandrin***, sepse këtë varg më parë e kanë përdorur poetët e qytetit të Egjiptit, Aleksandria. Me këtë varg është shkruar poema franceze "Romani i Aleksandrit" në shekullin XII, prej nga vjen edhe emri i tij, që është përdorur shumë në letërsinë franceze. Aleksandrini francez ka dymbëdhjetërrokje të ndarë në dy gjashtërrokësha, me çezurë dhe dy theksa të detyrueshëm në vargun e gjashtë dhe në të dymbëdhjetin. Me këtë varg në shekullin XVIII janë shkruar tragjedi.

O këngë pleqërishte! Ti vjershë e vendit tim!
Ti fjalë që më dhimsesh e që më bën ujem!
(Lasgush Poradeci)

Gjashtëmbëdhjetërrokëshi – është formuar nga bashkimi i dy tetërrokshave. Ndryshe ky varg quhet ***varg***

naimian, sepse këtë varg i pari e ka krijuar edhe e ka përdorur poeti ynë i madh, Naim Frashëri, në poemën *"**Bagëti e bujqësi**"*. Këtë varg shpesh e ka përdorur edhe Lasgush Poradeci në disa poezi të tij.

Shqipëri, ti më ep nderë, më ep emrin shqipëtar,
Zemërën ti ma gatove plot me dëshir'e me zjarr!
(Naim Frashëri)

Perëndimi i vagëlluar mbi liqenin pa kufi,
po përhapet dalngadalë një pëlhurë si një hije
(Lasgush Poradeci, *Poradeci*)

Vargi i lirë – lindi si shenjë revolte e krijuesve ndaj formave tradicionale të metrikës, por megjithatë shumë forma të lashta të vargut mund të konsiderohen si vargje të lira dhe këto forma përdoren edhe në krijimet poetike të poetëve bashkëkohorë. Përkundër vargjeve të matura, vargjet e lira kanë një orgnizim krejt tjetër, më të ndërlikuar se vargjet e matura. Ato janë të organizuar sipas mendimit dhe ndjenjës që shprehin, nga një ide e caktuar, nga ritmi i tyre që quhet ritëm i brendshëm, që lidhet më tepër me kuptimin që shprehin ato, pastaj me intonacionin e të folurit të emocionuar, të gjallë e deri te kombinimi i elementeve dhe i vargjeve të tëra, të marra nga sistemi tradicional i vjershërimit. Andaj nuk ekziston një varg plotësisht i lirë, në të kundërtën ai do të shndërrohej në prozë. Ai është një varg që nuk ka një numër të caktuar rrokjesh, as vendosje fikse të theksave ritmikë. Si poet i parë i vargut të lirë përmendet shkrimtari amerikan Wolt Witman me përmbledhjen

e tij “*Fije bari*” të botuar në vitin 1855. Në letërsinë shqipe vargun e lirë për të parën herë e ka përdorur Asdreni në veprën e tij “*Psalme murgu*” të botuar më 1930 në Bukuresht (Drini, Pamje, Juda i ri etj.), ndërsa vendin e vërtetë ia dha poeti ynë i “*Vargjeve të lira*”, Migjeni. Këtë formë të vargut të lirë kanë vazhduar ta përdorin me sukses shumë poetë të kohës sonë, si: Ismail Kadare, Dritëro Agolli, Fatos Arapi, Llazër Siliqi, Enver Gjerqeku, Ali Podrimja, Murat Isaku etj.

Na të birtë e shekullit të ri,
vllazën të lindun e të rritun në zi,
kur tinglloi çasti ynë i mbramë
edhe fatlum
ditëm me thanë:
s'duem me humbë
në lojë të përgjaktë të historis'njerëzore,
jo, jo! S'i duem humbjet prore-
duem ngadhnjim!
(Migjeni, *Na të birtë e shekullit të ri)*

Vargu i thyer – është varg i cili krijohet duke thyer vargun e rregullt për arsye të ndryshme, për të veçuar një fjalë, një pjesë të vargut nga pjesa tjetër, për të shquar atë pjesë me qëllim të krijimit të vlerave të reja emocionale.

Dhe në vargjet
mbeti ajo baltë
mbeti ai bar,

ai tërfil,
mbeti ai fyell
ai mjaltë,
mbeti ai gjemb e trëndafil.
(Dritëro Agolli, *Devoll, Devoll*)

Vargjet sipërme në të vërtetë jan vargje të rregullta, por shkrimtari bën thyerjen e tyre për të theksuar disa fjalë.

Vargu i bardhë – është varg me madhësi të ndryshm, me një numër të caktuar rrokjesh, theksash ritmikë që nuk kanë rimë. Këtë lloj vargu e ka përdorur Fan Noli në përkthimin e tragjedive të Shekspirit. Vargun e bardhë e ndeshim në ciklin e Veriut, në epikën legjendare etj., ndërsa në letërsinë e shkruar e gjejmë te De Rada, Gavril Dara i Riu etj. Në letërsinë e huaj vargun e bardhë e ka përdorur Shekspiri për t'i shkruar tragjeditë e veta, pastaj Pushkini në veprat e tij dramatike.

Strofa- është njësi sintaksore më e madhe se vargu. Formohet nga bashkimi i disa vargjeve në një njësi që lidhet përmes ritmit dhe rimës së përbashkët. Në një strofë mund të shprehen një, dy a më shumë mendime, por kur një mendim kalon prej një vargu në vargun kjo dukuri quhet ***bartje*.**

Ta shkruajmë gjuhën tënë**,**
Kombin ta ndritojmë
gjithë ç'është e ç'ka qenë

ngadalëzë ta mësojmë.
(Naim Frashëri)

Për emërtimin e strofave merret për bazë numri i vargjeve që e përbëjnë atë. Strofat mund të jenë dyshe, treshe, katërshe etj., si në poezinë popullore, ashtu edhe në poezinë e shkruar.

Dyvargëshi (gr. distik, dia – *dy herë* dhe stihos – *varg)* – është një nga strofat më të thjeshta, që përbëhet prej dy vargjeve që lidhen mes tyre nga rima e puthur dhe intonacioni. Dyvargëshi ka qenë i përhapur edhe në letërsinë antike dhe quhej "distik elegjiak". Vargjet mund të kenë gjatësi të ndryshme.

Sheg'e ambël, sheg'e butë
më shkoi vera pa t'këputë.
(Këngë popullore)

Kroi i fshatit tonë, ujë i kulluar,
Ç'na mburon nga mali duke mërmëruar.

Venë mbushin ujë vashat anembanë,
Cipëzën me hoja lidhur mënjanë.
(Lasgush Poradeci)

Dyvargëshi në letërsinë orientale quhet ***bejte***. Dyvargëshin e hasim shpesh në proverbat popullore.

Trevargëshi (it. terzina – *trevargës*h, ose terza rima – *e treta rimë*, tercina) – është strofë e përbërë nga tri vargje, e shkruar zakonisht në njëmbëdhjetërrokësh. Vargjet në trevargësh lidhen me rimë të alternuar; vargu i parë rimon me të tretin, që është i fundit në strofë; vargu i dytë me vargun e parë të strofës së dytë etj. Trevargëshi mbaron me një varg të veçantë, që rimon me vargun e parafundit të trevargëshit të fundit. Trevargëshin e ka përdorur me mjeshtëri të rrallë poeti italian Dante Aligieri në veprën e tij "*Komedia hyjnore*" ("*Divina Comedia*").

Katërvargëshi (katreni, fr. quatrin – *katërshe*) – është një nga llojet më të përhapura tëstrofës poetike e përbërë prej katër vargjesh të lidhur me skema të ndryshme rimash.

O Bajram, bajrak i gjallë
More nam me gjak në ballë
Te një shpellë e Dragobisë
Yll i rrall'i burrërisë.
(Fan Noli)

Në poezinë orientale katërvargëshi quhet ***rubai.***

Pesëvargëshi (gr. pentastik) – strofë prej pesë vargjesh me skema të ndryshme rimash.

Kam dashur lulet, konxhen, trëndafilë,
zoqtë që këndojnë, thëllëzat bilbilë;

tani s'më pëlqejnë, më lënë të ftohtë,
se dua një çupë si hënëz e plotë,
s'ka shoqe në botë.
(Çajupi, *Dashuria*)

Shtatëvargëshi (lat. septima – septem- *shtatë*)- strofë prej shatë vargjesh. Në poezinë franceze të shekujve XV dhe XVI zakonisht është rimuar sipas sistemit aabcncb.

Rreth e rreth ma e kandshmja erë a
Drandofilleve ju ndihej b
E n'ket vorr t'shuguruem n'prendverë a
I natyrës gazmendi shihej: b
Lott e shendi e Shqyptarit c
Njiky vorr i dijte s'parit, c
Njitu shfryte i ri e plak. ç
(Ndre Mjeda, *Vori i Skanderbegut*)

Tetëvargëshi (lat. octava – *tetë*) – strofë tetëvargëshe gjashtë prej të cilave janë të lidhura me rimë të kryqësuar, kurse dy të fundit me rimë të puthur. Me këtë strofë janë shkruar baladat e poetëve francezë dhe anglezë të shekujve XIV dhe XV. Ky varg është përdorur rrallë në gjuhën shqipe (Kristo Floqi, *Dimbri*).

Gjethet zun'e bijen, shtrohen për mbi dhé,
Drurët xhvishen gjithë, ftoht'e madhe zé.
Fryn e bije dborë, akull e tufan,
Mvishen fusha, male, era të përthan!

Rrugët zihen gjithë, fryn stuhí, murlân,
Lumënj e liqena ngrijnë si gollgân
Ndryshon krejt natyra, mbushet dborë plot!
Një mjerim, një vdekje, gjê s'lëvis, as lot!
(Kristo Floqi, *Dimbri*)

Dhjetëvargëshi (lat.decima,decem – *dhjetë)* – strofë prej dhjetëvargjesh e përdorur shumë rrallë në gjuhën shqipe (Luigj Gurakuqi, *Zogëzës kryezezë*).

Po pse, moj zogza ime, kështu m'harrove,
E këtu ma nuk po shihe
Tu'u-tundë mbi at gem dullije
Ku per sa dit n'e nadje aq mallshëm këndove?
Po a thue s'do t'këthehesh ma, a po nga une
Nder lule e gjeth po fshihe,
E s'do ma t'm'bajsh me ndije
Zanin t'and t'dridhun, noshta me m'ba dhunue
E fort mbas teje u-kapa?
(Luigj Gurakuqi, *Zogëzës kryezezë*)

Strofa safike (lat. versus saphici) – u quajt kështu sipas poeteshës greke, Sapho (Safo) nga shekulli 6/7 të erës së vjetër. Kjo strofë përbëhet prej katër vargjesh, prej të cilave tri vargjet e para janë njëmbëdhjetërrokëshe, kurse vargu i fundit përbëhet prej pesë rrokjesh. Në letërsinë shqipe këtë strofë e kanë kultivuar Ndre Mjeda, Fan Noli, L.Gurakuqi, Gj.Fishta.

Bylbyl, ky shekull orë e ças ndrrohet:
Bijnë poshtë të naltit, i vogli çohet;
Edhe natyra po do m'u ndrrue:
Fillo me gëzue.
(Ndre Mjeda, *Vaji i bylbylit*)

Strofa alkeiste (është quajtur kështu sipas poetit grek Alkeut nga Lesbosi, bashkëkohës i Safos (rreth vitit 600 të erës së vjetër). Në poezinë romake u popullarizua përmes Horacit. Kjo strofë përbëhet prej katër vargjesh: dy vargjet e para me nga njëmbëdhjetë rrokje, i treti prej nëntërrokjesh, kurse i katërti prej dhjetë rrokjesh. Me këtë strofë kanë shkruar Klopshtok dhe Herderlin në Gjermani, Tenison në Angli, A.Brjusov në Rusi.

Soneti (it. suono – *tingull, zë*, fr.sonett, sp. soneto, gjr. sonett)- është një nga format më të ndërlikuara poetike të letërsisë italiane, i shkruar sipas rregullave të caktuara, i përbërë prej katërmbëdhjetë vargjesh kryesisht njëmbëdhjetërrokësh dhe i ndarë qartë në dy pjesë koherente: e para që përbëhet prej dy strofave katërvargëshe (katrena) me rimë të kryqësuar: abab, abab, kurse pjesa e dytë përbëhet prej dy strofave me nga tri vargje (tercina) me skemën e rimës: cdc, dcd. Soneti lindi në Itali në fillim të shekullit XIII. Më vonë u kultivua në të gjitha kohërat. Mjeshtër të vërtetë të sonetit janë Dante Aligieri me veprën e tij "*Jeta e re*" ("Vita nuova") dhe Françesko Petrarka me veprën "*Këngëtorja"* ("*Canzoniere"*) me 327 sonete kushtuar Laurës. Më vonë soneti depërtoi edhe në vendet e tjera. Kështu p.sh. në Spanjë sonete do të shkruajnë Boskani, Gasilaso de la Vega, Mendosa dhe Lope de Vega (në dramë), në Portugali Kamoenshi,

në Francë Gotje, Bodleri, Malarme, Rembo etj., në Angli Vajati, Spenseri, Shekspiri, Miltoni, Vordsvorti, Kitsi etj., në Gjermani Fishart, Shed, Vekerlin, Fleming, Grifijus (në një formë shumë të lirë). Në kohën e iluminizmit bie interesimi për sonetin, kurse në kohën e romantizmit sërish fillon të kultivohet. Në letërsinë angleze në shekullin XVI u lëvrua një formë e veçantë e sonetit i cili njihet me emrin ***soneti elizabetian*** ose ***sheksipirian.*** Ky sonet dallon nga ai italian, sepse ky sonet përbëhet prej tri strofave me nga katër vargje dhe një strofe prej dy vargjesh. Skema e tij është: ***abab, cdcd***, ***efef***, ***gg***.

Shpesh sonetet lidhen në cikle duke formuar kështu të ashtuquajturën ***kurorë sonetesh***, ku vargu i fundit i një soneti përsëritet si vag i parë i sonetit vijues, kurse soneti i pesëmbëdhjetë sajohet nga vargjet e para të katërmbëdhjetë soneteve dhe quhet ***sonet mjeshtëror*** ose ***magjistral*** në të cilin nganjëherë germat e para të çdo vargu formojnë emrin e personit të cilit i kushtohet soneti (***akrostiku*)**. Kurorë sonetesh ka shkruar poeti italian XH. Karduçi, slloveni Franc Preshern, kurse në letërsinë shqipe kurorë sonetsh ka shkruar poeti Beqir Musliu (*Kurorë sonetesh*, *Fyelli dhe hini* etj.).

Soneti është lëvruar edhe në poezinë shqipe. Ndër të parët këtë formë poetike e shkroi Nikollë Keta. Soneti i tij mban titullin "Për vetëhenë" shkruar më 1777. Pas tij sonete do të shkruajnë Pjetër Zarishi, Laonardo de Martino, Ndue Bytyçi dhe shumë poetë të tjerë. Mjeshtër i vërtetë i sonetit në letërsinë shqipe është Ndre Mjeda (*Lissus, Scodra, Liria)*. Sonetin do ta shkruajnë edhe poetë të mëvonshëm të letërsisë shqipe si: Filip Shiroka, Luigj Gurakuqi, Asdreni, kurse nga poetët bashkëkohorë atë do ta

shkruajnë Enver Gjerqeku, Dh.Shuteriqi, Llazër Siliqi, Mark Gurakuqi, Muzafer Xhaxhiu, Beqir Musliu etj. Tingëllime jo të rregullta vihen re që në kohën e romantizmit të letërsisë sonë, sajuar në bazë të trajtës së vërtetë të tingëllimit, siç është p.sh. ***soneto caudato***, ose ***sonetto con la coda*** (***tingëllimë me bisht***), ose ***conetessa*** – konstaton Hysni Hoxha në librin *Struktura e vargut shqip f. 87*. Sonete të tilla ka shkruar Asdreni (*Venediku*t), Dh.Shuteriqi (*Shkumbinit*) (*po aty. f.87).*

Për vetveten

Fisi të ndershëm në Kuntisë mbiu
Kolë Keta, filiz i Arbërit dhé,
Shkoi në Palermo, te Arbërit shpi,
Që e priti si zogun në fole.

E veshi, e pajisi me zakon e urtësi;
Në vapë e përtëriu nënë hije,
Si të fishkurin bisk stolis një dhri
e tani kurorë prifti kisha i ve.

Si zog në fluturimtë dy krahët i çoi
Në Palermo e Kuntisë, sa këu-atje
nderin arbëresh në çdo gjë kërkoi.

Sikrimb mëndafshi veten harroi
E këtë visar torri, qëndisi e shkroi
Shqipërinë të ndrinte tej e tej.

(Nikollë Keta, 1742-1803

Lirija (fragment)

O shqype, o zogjët e maleve, kallxoni
A shndrit rreze lirije mb'atë majë,
Mbi bjeshkë të thepisuna e nd'ograjë,
Ku del gurra e gjimom përmallshëm kroni?

A keni ndie ndokund kah fluturoni
Neper shkrepa me ushtue kangën e saj,
A keni ndie nji kangë patravajë?
O shqype, o zogjët e maleve, kallxoni.

Lirim, lirim bërtet gjithkah Malcija;
A ka lirim ky dhe qi na shkel kamba,
A veç t'mjerin e mblon anë mb'anë robnija?

Flutro, shqype, fluturo kah çilet lama (burimi)
Siellju malevet per rreth qi ka Shqypnija,
E vështroje ku i del lirimit ama.

(Ndre Mjeda, *Lirija*, fragment)

Strofa me origjinë orientale – shkruan poetët tanë bejtexhinj, të cilët duke e njohur mirë traditën kulturore të Lindjes, u ndikuan nga poezia persiane, arabe e turke. Trajta më të njohura të strofave me origjinë orientale janë: ***gazeli, kasideja*** dhe ***rubaia.***

Gazeli (ar.ǵazal – *vjershë dashurie*, *poezi dashurore-elegjiake*) – është lloji më i përhapur poetik në poezinë orientale. Paraprijës formal i gazelit është prologu (***nasibi*)** i kasidesë paraislamike, kurse si lloj i veçantë poetik në poezinë arabe shfaqet pas shfaqjes së islamit. Këtë lloj poetik e përvetësuan persët dhe te ta gazeli mori formë klasike dhe, përmes tyre, në shekullin XIII, kaloi në letërsinë turke. Gazeli është formë e shkurtër poetike; zakonisht ka pesë deri pesëmbëdhjetë dyvargësha (***bejte)*** me skemën e rimës: ***aa ba ca...na.*** Në dyvargëshin e parë, i cili quhet ***matla*** (***ar.matla'***), rimojnë të dy gjysmëvargjet; dyvargëshi i fundit i quajtur ***makta (ar.maqta'***), përmban emrin e poetit. Për nga përdorimi gazeli është formë shprehëse lirike, para së gjithash i poezisë erotike dhe mistike, por edhe refleksive madje edhe panergjike. Në poezinë lirike orientale e zë përafërsisht atë vend të cilin në Perëndim e zë soneti. Gazelin e kanë popullarizuar poetët persianë Saadi dhe Hafizi. Nga letërsia persiane u përhap edhe në letërsinë turke dhe në letërsinë e Indisë dhe Azisë Qendrore. Nga poezia arabe depërtoi në poezinë spanjolle dhe u bë forma e poezisë popullore dhe të shkruar spanjolle. Përmes romantikëve gjermanë depërtoi edhe në Evropë. Gazele kanë shkruar Fridrih Shlegeli, Frederiko

Garsia Lorka, kurse në letërsinë tonë gazele ka shkruar Ibrahim Neziri (Nezim Frakulla).

Kasideja (ar.qasida– *vjershë me qëllim të caktuar*) – është vjershë e lashtë arabe e një gjatësie të caktuar (deri në njëqind vargje) me të njëjtën rimë gjatë tërë vjershës. Përbëhet prej disa pjesësh nga të cilat secila duhet të plotësojë disa kërkesa në aspektin stilistikor dhe përmbajtësor, duke e pasuar njëra-tjetrën, poashtu sipas rregullave të caktuara më parë. Fillon me një lloj prologu; poeti ndalet në mes të rrugës dhe vëren gjurmët e llogorit të braktisur dhe i përben shokët e tij të ndalen dhe me mallëngjim kujton çastet fatlume që i ka kaluar me të dashurën e tij. Kjo temë konvencionale lirike hyrëse – kujtim për ndonjë dashuri të kaluar, të humbur – quhet *nasib* (*ar.**nasib***). Pasi përshkruan ndarjen e fundit me të dashurën, fisi i së cilës ka shkuar në kërkim të kullosave të reja poeti, sipas sugjerimit të shokëve, vazhdon rrugën e vet. Duke udhëtuar nëpër shkretëtirë, poeti ka rast të përshkruajë shtrëngatën, kafshët në ikje, ndonjë skenë të gjuetisë ose të këndojë për kalin ose deven e vet, ose shquan guximin e vet ose ndonjë virtyt tjetër; në kasidetë e tjera, ndërkaq, kritikon kundërshtarët e tij ose armiqtë; kurse në disa prapë këndon për lavdinë e mbrojtësit të vet duke dëshiruar të fitojë prirjen e tij ose ndihmën për vete ose fisin e vet. Poetët më të çmuat të kasideve kanë qenë ata poetë të cilëve u ka shkuar për dore ta ruajnë baraspeshën midis pjesëve të ndryshme të vjershës. Kjo formë e poezisë është shfaqur qysh në poezinë paraislamike (***mualake***), dhe e kanë pranuar persët dhe turqit te

të cilët ka pasur kryesisht përmbajtje panergjike dhe hyjnore, kurse pastaj edhe popujt e tjerë të qarkut kulturor islam.

Rubaia (ar.rubāʼī _ 4*vargësh*, k*atren*) – vjershë e përbërë prej dy vargjesh (distikësh, bejtesh), dmth. prej katër gjysmëvargjesh (vargjesh), prej të cilëve i pari, i dyti dhe i katërti rimojnë, kurse i treti zakonisht nuk rimon me tri të tjerët (pra, ***aaba***). Është shkruar me metra të ndryshëm. Vetë forma e rubaisë nuk lejon gjërësi, por kërkon koncizitet dhe qartësi. Ka qenë e përhapur në letërsinë persiane dhe tek ato mbi të cilat ka ndikuar ai. Mjeshtri më i madh i kësaj forme poetike është klasiku persian Omar Kajam (vdiq më 1122), i cili si shkrimtar fitoi popullaritet në Evropë dhe në Amerikë, sidomos në parafrazën e E.Fixheraldit (1859). Nën ndikimin e përkthimeve të Fixheraldit, forma e rubaive u familjarizua në poezinë angleze dhe amerikane. (Omar Khayyam quatrain dhe Rbaiyat stanza)dhe u përhap në letërsitë e tjera evropiane. Në gjuhën shqipe Fan Noli përktheu veprën e shkrimtarit të njohur persian, Omar Kajam.

Haiku – formë e shkurtër dhe e stilizuar e poezisë japoneze Haikai ose Henga (vargje të lidhura zinxhirore)... Haiku rëndom definohet si vjershë e shkurtër prej tri vargjesh me gjithsej 17 rrokje të renditura sipas ritmit metrik: 5-7-5.

Vjershat astrofike - përveç vjershave strofike për të cilat folëm më sipër kemi edhe vjersha që nuk ndahen në strofa. Këto vjersha shkruhen me vargje të renditura njëri pas tjetrit pa u ndarë në strofa. Vjershat e tilla i quajmë vjersha astrofike ose njëkolonëshe (monokolonëshe). Vjershat e tilla i ndeshim jo vetëm te poetët tanë, por edhe në poezinë popullore, sidomos në poezinë epike, por ato ndeshen edhe në poezinë lirike dhe në atë dramatike.

Jam i varfër, po i lirë
ndaj më pëlqen varfëria;
kush do të rrojë më mirë,
i varfëri rron më mirë
s'urdhëron dot veten e tia.
"Hajde në palas me mua,
të gëzosh dhe ti në botë",
do t'i them:"Zot, nuk dua.
Për të ngrën'e për të pirë
nukë mund të shesë lirinë;
S'më duhet ergjëndi mua,
dua lirinë dhe nderë,
dua të bëj si të dua;
jo si duan të tjerë.
Kush mundt e bën si do vetë,
bën si thotë perëndia:
nukë ka në këtë jetë
gjë m'e vyer se liria"
(Çajupi, *Varfëria dhe liria*)

Rima (gr. rhéō – rrjedh) – është element i rëndësishëm i vjershërimit, e cila krijohet nga përputhja tingullore në fund të vargjeve. Pra, përsëritja e të njëjtave zanore dhe bashkëtingëllore duke filluar nga theksi i fundit ritmik në fund të dy e më shumë vargjeve krijon rimën. Rima luan rol të rëndësishëm në poezi në krijimin e efekteve akustike dhe muzikore në varg. Ajo ëahtë faktor i rëndësishëm i shtresës tingëllore dhe semantike në poezi dhe në realizimin e tërësisë kuptimore të vjershës. Ajo i lidh vargjet, duke organizuar renditjen e tyre në strofë. Ajo e organizon edhe strofën si strofë. Rima në strofë ka organizim të ndryshëm. Sipas renditjes së vargjeve të rimuara dallojmë këto lloje të rimave: ***rimën e puthur*** **(*çifte*)**, ***rimën e kryqësuar*** **(*alternuar)*** dhe ***rimën e përmbyllur*.**

Atje nisi, atje mbaroi, a
atje krisi, atje pushoi, a
Rrufe-shkëmb e malësisë b
në një shkëmb të Dragobisë. b
(Fan Noli, *Shpell'e Dragobisë*)

I përkulur në të thellshmin qetim a
fle katundi nën borën e bardhë b
hëna e vetshme me të zbehtë shkëlqim a
gjithë pullazet e shtëpive ka zbardhë
(Dushko Vetmo)

Perëndim i vagëlluar mi Liqerin pa kufir, a
Po përhapet dal-nga-dalë një pëlhurë si një hije b
Nëpër Mal e nër Lëndina shkrumb' i natës po bije, b
Dyke sbritur që nga qjelli përmi fshat po bëhet fir... a
(Lasgush Poradeci)

Përveç rimave të përmendura ekzistojnë edhe rima të tjera si, ***rima e grumbulluar***, kur e njëjta rimë përsëritet në më shumë vargje (***aaa, aaa)***, ***rima të ndërprera,*** kur nuk kanë skemë të qëndrueshme (***abcd, abcdacd***) (*dyshe*, *treshe*, *katërshe*, ose *monorimë* ose *e ndërprerë*. Sipas vendit të theksit ritmik në fund të vargut, rimat mund të jenë: ***mashkullore*** (*fundore)*, ***femërore*** (*parafundore)* dhe ***rrëshqitëse*** (*tejparafundore*). Pjesa e vargut e cila e mbyll vargun duke filluar nga rrokja e fundit e theksuar deri në fund, quhet ***klauzolë***, e cila shënon mbylljen, finalen e vargut. Andaj edhe rima s'është gjë tjetër, por vetëm përsëritje e së njëjtës klauzolë në dy e më shumë vargje. Përsëritja e një vargu a e një strofe pas vargut a strofës tjetër quhet ***refren.***

Kur në një varg takohen dy fjalë nga të cilat e para mbaron me një zanore të patheksuar dhe e dyta fillon me një zanore, ato formojnë(numërohen) një rrokje të vetme. Ky fenomen quhet ***sinalefë*** **(**gr. synaleífō – *lidhje*, bashkim i dy zanoreve të gjata në një rrokje).

Melesini maja-maja,
e rreh topi e kumbaraja.

Kur dy zanore të njëpasnjëshme (tog zanor) në një fjalë numërohen si dy rrokje, atëherë kemi ***dierezën***(gr. dieresis – *ndarje*).

Vdiq Naimi që künd**oi**
trimërinë, Skënderbenë,
vdiq Naimi që lëvd**oi**
dhe nder**oi** mëmëdhenë!
(Çajupi, *Vdiq Naimi*)

Kur në mes të fjalës ose në fund të fjalës së parë dhe në fillim të fjalës vijuese ndeshen dy zanore (vokale), atëherë kemi dukurinë ***e hiatusit***(lat. hiatus – *veprim i të hapurit*.

Nusen seç e nis ***e ë***ma
Ç'n***a e*** nis, ç'n***a e*** stolis.

GJINITË LETRARE

Problemi i gjinive dhe i llojeve letrare është një nga problemet mjaft të ndërlikuara të teorisë së letërsisë, problem i cili është shtruar si çështje themelore e teorisë së letërsisë që nga koha antike, ai vazhdon të jetë në qendër të vëmendjes së teoricienëve të letërsisë edhe sot. Në lidhje me këtë shtrohen një varg pyetjesh që kanë të bëjnë me gjinitë dhe llojet letrare. P.sh. ku qëndron dallimi midis gjinive dhe llojeve me ndarjen në gjini dhe lloje letrare letrare? Çfarë mund të arrihet dhe se a s'do të ishte më mirë të flitet duke mos i sistemuar dhe ndarë në grupe ose nëngrupe, në lloje e nënlloje? Të gjitha këto pyetje që kanë të bëjnë me për veprat letrare si të tilla, ndarjen e letërsisë në gjini ose lloje letrare e kanë vështirësuar dhe e kanë shtyrë për një kohë zgjidhjen e problemit të ndarjes së letësrsisë në gjini dhe lloje letrare.

Por, megjithatë, grupimi i veprave letrare sipas disa karakteristikave të jashtme dhe të brendshme, është treguar si i domosdoshëm për krijuesit letrar, sepse përmbajtjen e caktuar çdo krijues mund ta shprehë dhe ta realizojë më së miri përmes ndonjë forme të caktuar letrare. Kështu, rrëfimi lirik kërkon formën e vjershës lirike; epika kryesisht përdor rrëfimin dhe përshkrimin, kurse tensioni i brendshëm midis ideve dhe ndjenjave shprehjen më të mirë e gjen në tragjedi. Shumë teoricienë të letërsisë shumë herët e kanë vërejtur lidhjen që ekziston midis strukturave të caktuara të veprave letrare dhe

idesë së tyre estetike dhe veprimit. Ndër të parët Aristoteli i ka formuluar veçoritë themelore të epopesë dhe të dramës (tragjedisë dhe komedisë). Ndërkaq, koncepti i poezisë si gjini e tretë letrare do të konstituohet shumë vonë, aty nga fundi i shekullit XVI dhe gjatë shekujve XVII dhe XVIII në Itali, në Gjermani dhe në Francë. Nismëtar i përpunimit teorik të gjinive dhe llojeve letrare ka qenë Aristoteli dhe kjo problematikë do të vazhdojë të trajtohet edhe më vonë. Kështu, në kohën e renesansës dhe të klasicizmi (shekujt XVI-XVIII) u shkruan poetika normative, sipas të cilave pastërtia e zhanrit letrar paraqiste ligjin sipëror të krijimtarisë letrare, kurse përzierja e veçorive dhe e kategorive të veçanta zhanrore ishte mëkati më i rëndë kundër “shijes së mirë” të asaj kohe. Në këtë aspekt shquhen poetika e Skaligerit, Boalosë, Gotshedit, Elerit dhe shumë teoricienëve të tjerë të Italisë, Francës, Gjermanisë dhe Anglisë. Romantikët u çuan kundër monotonisë dhe pagjallërisë së rregullave e skemave klsiçista. Kështu Benedeto Kroçe pohonte se letërsia është një dhe e pandarë dhe si e tillë ajo paraqet një zhanër intuitiv-ekspresiv, i cili realizohet në një varg veprash të veçanta. Sipas tij, s’është e nevojshme, as shkencërisht e aryetuar ndarja e letërsisë në gjini dhe lloje, kurse grupimi i veprave të veçanta në lloje të veçanta paraqet një konstruksion të kulluar.

Asnjë vepër letrare, cilësdo gjini t’i përketë, është e pamundur që në vete të mos përmbajë edhe elemente të gjinive dhe të llojeve të tjera letrare. Romantikët në këtë aspekt kishin të drejtë: ashtu sikundër që jeta është e ndërlikuar, ashtu edhe vepra letrare është shprehje e gjendjeve të ndërlikuara dhe e

raporteve të ndryshme ndaj botës dhe jetës. Andaj secila vepër përmban në vete pak a shumë veçori lirike, dramatike dhe epike, por nga ana tjetër, secila vepër letrare në esencën e saj strukurore, teorikisht mund të fomulohet si lirikë, epikë ose dramë. Kuptohet, në kohë të ndryshme dhe te teoricienë të ndryshëm baza për ndarjen e letërsisë në gjini dhe lloje është përcaktuar nga faktorë të ndryshëm. **Aristoteli**, duke e mbështetur konceptin e tij të artit në fenomenin e ***mimesisit* (*imitimit)***, ka bërë ndarjen e poezisë, muzikës dhe lojës, si dhe llojeve të tyre, sipas ***mjeteve, objekteve*** dhe ***mënyrave të imitimit*** (***poezia*** imiton sipas ritmit, të folurit dhe harmonisë, ***tragjedia*** imiton njerëzit e mirë, kurse ***komedia*** të këqijtë; ***epopeja*** imiton me të rrëfyer, kurse ***drama*** me anë të veprimit etj.); ***renesansa***, duke ruajtur ndarjen e Aristotelit dhe duke e pasuruar edhe me poezinë lirike si gjini të tretë letrare (Gj. B. Gvarini), e ka arsyetuar (T. Hobs), këtë ndarje treshe e lidhte me mjedisin social nga i cili burojnë lloje të veçanta të cilat pikturojnë: ***oborrin*** (***epopeja*** dhe ***tragjedia***), ***qytetin*** (***satira*** dhe ***komedia***), ***fshatin*** (***poezia pastorale*** dhe ***idilike***). ***Romantikët*** futën konceptin e kohës dhe të kategorive gjuhësore në klasifikimin e gjinive letrare: ***vjersha lirike*** – *veta e parë njëjës* (***unë***), *koha e ardhshme*; ***drama*** – *veta e dytë* (***ti***), *koha e tashme*; ***epi*** – veta e tretë (***ai***), *koha e shkuar* (*Vëllezërit Shlegel*, *Kolrixh),* ndërsa sipas të tjerëve, "***epi*** i paraqet ngjarjet të cilat zhvillohen në të shkuarën, ***dram***a veprimin i cili shtrihet në të ardhshmen, ***lirika*** – ndjenjat të cilat përfshijnë të tashmen" (Zhan Paul Rihter); ***teoritë psikologjike*** kanë futur në këtë ndarje: ***ndjenjën*** (***lirika)***, ***të menduarit*** (***epika), vullnetin*** (***drama***, gjegjësisht:

subjektiven (***lirika***), ***objektiven*** (***epika***), ***subjektiveo-objektiven*** (***drama***) (Hegel, Fisher); së fundi sipas Grilparcerit, parimi hapësinor i "këndvështrimit" të shpie po ashtu, në ndarjen treshe: ***këtu –atje – andej (lirika – drama – epika)***.

Teoritë e sotme, duke përvetësuar pikëpamjet e mëparshme dhe duke u pajtuar, në esencë, me mendimin e Gëtes se tri gjinitë letrare janë "***tri forma të ndryshme të poezisë***", e thellojnë këtë ndarje sidomos me rezultatet deri te të cilat ka arritur linguistika moderne, e cila zbulon disa funksione të gjuhës në varshmëri me qëllimin drejt të cilit është drejtuar porosia gjuhësore. Duke i paraqitur skematikisht të gjitha elementet e informimit gjuhësor, të cilin e konsideron si ***porosi*** të cilën ***dërguesi*** ia dërgon ***marrësit***, Roman Jakobson konfirmon edhe tri elemente në çdo përdorim gjuhësor: ***kontekstin*** **(**objektin me të cilin ka të bëjë porosia**),** ***kodin*** *(*termi u krijua në teorinë moderne të informacionit, i cili shënon një grup sinjalesh për marrëveshje të nevojshme për transmetimin e ndonjë informacioni), ***kontaktin*** (kanalin fizik ose lidhjen psikologjike midis dërguesit dhe marrësit). Funksioni poetik (artistik) i gjuhës tregon orientimin në ***porosinë*** si të tillë, në vetë ***shenjën gjuhësore***, duke i bërë shenjat gjuhësore më të qarta dhe më të mëvetësishme, dhe me këtë, kuptimisht më shprehëse dhe më të pasura. I ashtuquajturi "ekspresivitet" i gjuhës poetike mbështetet pikërisht në këtë synim të gjuhës artistike që sa më tepër të përputhen shenjat gjuhësore dhe domethënia gjuhësore; përsëritjet e ndryshme tingëllore, rimat, paralelizmat morfologjike dhe sintaksore, organizimi metrik i vargut dhe harmonizimi intonacinol i fjalisë prozaike etj., të gjitha këto kanë

për qëllim të shquajnë vlerën e pavarur të shenjës gjuhësore si bartëse e kuptimit komunikativ, por edhe simbolik, i cili shprehimisht realizohet pikërisht në vlerat ekspresive të gjuhës poetike. Nëse ekspresiviteti është veçori e përgjithshme e gjuhës poetike (artistike), atëherë poezia lirike shquhet për funksionin e saj emotiv dhe simbolik të gjuhës, duke u lidhur për atë element në informimin gjuhësor, të cilin e kemi quajtur dërgues (subjekt); poezia dramatike ka qëllim intonacional, qëllimor, duke u lidhur me marrësin (veta e dytë në të folur), kurse poezia epike ka të ashtuquajturin funksion referencial (denotativ, funksion shenjues), i cili lidhet me kontekstin, dmth. me objektin e vetë informacionit. Edhe linguistët edhe teoricienët e tjerë shfrytëzojnë funksione të ndryshme të gjuhës si arsyetim për ndarjen treshe të letërsisë në gjini, duke i reduktuar të gjitha këto në tri funksione themelore: në funksion të ***deklaratës***, në funksion të ***kërkimit*** (kërkesës) dhe në funksionin e të ***treguarit*** (informimit). Në funksionin e parë (deklaratë) mbështet mundësia dhe natyra e shprehjes gjuhësore: ky është ekspresioni i **un-it** poetik në tonin emocional; në funksionin e dytë (të kërkimit) – dramat: ky është veprimi impresiv i gjuhës drejtuar bashkëbiseduesit (**ti)**, me qëllim që të shprehet dëshira, urdhëri, dyshimi ose pyetja; dhe, së fundi, në funksionin e tretë (**të treguarit** mbështetet epika; ky është funksioni demonstrativ (tregues) i gjuhës, i shprehur në veten e tretë (**ai)**, i cili shfaq dhe prezanton (K. Biler, E. Kasirer, E. Shtajger, B. Kajzer). Duke ecur kësaj linje u arrit deri te tri “platformat” teorike të formësimit letrar: deri te **vjersha (**lirika), **dialogu (**drama) dhe **rrëfimi (**epika).

Ndërkaq, ndarja në lloje dhe zhanre, fut në këtë ndarje edhe specifikimin e mëtejmë të ndarjes sipas disa veçorive të jashtme dhe të brendshme të veprave letrare. “Zhanri duhet kuptuar – thotë Ostin Voren – si grupim i veprave letrare teorikisht të mbështetur si në formën e jashtme (metri, struktura e kompozicionit), ashtu edhe në formën e brendshme (qëndrimi, toni, qëllimi esteik)” Prej këndej në ndarjen bashkëkohore në lloje letrare merren parasysh të gjitha elementet konstitutive të krijimeve letrare: tema, motivet, format metrike, mënyra e kompozicionit, madhësia, qëllimi estetik i shkrimtarit dhe ndikimi estetik i veprës te lexuesi si dhe kushtëzimi historik i krijimit të një zhanri dhe modifikimit të tij gjatë kohës.

Poezia lirike – Sipas studimeve të A. N. Veselovskit fillimet e poezisë duhet kërkuar në krijimet kolektive të njeriut të parë, primitiv. Gjatë zhvillimit të saj historik lirika u nda në gjini të veçantë letrare gjatë shekujve XVII dhe XVIII, ashtu në shekullin XIX, në kohën e romantizmit dhe të simbolizmit, si dhe në shekullin XX, në drejtimet e ndyshme letrare moderne, mori kuptimin e gjinisë letrare e cila paraqet bazën e gjithmbarshme të poezisë. Zhvillimin e saj më të plotë lirika e arrin nga fundi i shkullit të kaluar dhe gjatë këtij shekulli (poezia moderne).

Poezia lirke formën e saj të plotë dhe format e saj të ndryshme i mori që në Greqinë antike. Një nga format e saj më të vjetra ka qenë padyshim ***elegjia***, në fillim këngë mortore pikëlluese, e cila ka mundur të krijohet nga vajtimet e caktuara dhe himni. Nga këngët e shfrenuara të komosit (turmës), gjatë kohës së kremtimit të hyut Dionis, u zhvillua kënga nën dritaren e

bukuroshes te poetët grekë, Alkeu dhe Anakreonti. E një origjine të njëjtë është edhe ditirambi dhe kënga e verës. Më vonë, me zhvillimin e monarkisë së shtresës aristokratike dhe republikës, paraqitet satira e Arkilokut.

Zhvillim të fuqishëm lirika, pas kohës antike, mori në shekullin XI në lidhje me kalorësinë. Trubadurët (Provansë) dhe minezengerët (Gjermani) zhvilluan kultin e gruas bukuroshe së cilës poeti i shërben deri në varr. Në fillim poezia trubadurase përngjasonte me poezinë lirike popullore; gruaja në të është paraqitur si e shëndoshë, grua reale dhe ndjenja të natyrshme. Më vonë nën ndikimin e mistikës së krishterë, koncepti i dashurisë ndryshon: dashuria bëheti deale, abstrakte, platonike. Nga kjo lirikë doli edhe Petrarka, lirik italian i shekullit XIV. Zhvillimin e saj më të plotë lirika e arriti në kohën e romantizmi si për nga forma ashtu edhe për nga përmbajtja.

Formën e saj më të pastër lirika e merr në këngën lirike, të kënduar më shpesh në vargje, por edhe në prozën ritmike, nga e cila sot për nga struktura nuk dallon shumë as vargu i lirë. Këngën lirike e karakterizojnë intensiteti i fuqishëm i ndjenjave dhe thellësia e përjetimeve. "Të jesh lirikë, do të thotë të projektosh ndjeshmërinë tënde mbi të gjitha gjërat dhe të përfshish, në një vjelje të çuditshme, njdeshmërinë e universit" (F. Zhermen).

Poezinë lirike e karakterizon subjektiviteti dhe drejtpërdrejtshmëria. Subjektiviteti merret si përcaktues qenësor i poezisë lirike sipas të cilit ajo kufizohet nga gjinitë e tjera letrare (epikës dhe dramës). Poeti lirik drejtpërdrejt i shndërron në gjuhë përjetimet e veta subjektive të botës, pa ndërmjetësimin e

ndonjë ngjarjeje si në epikë dhe në dramë. Bota e brendshme e subjektit lirik zbulohet në format e veçanta lirike, së pari në monolog, përmes të cilit organizohet indi emocional dhe ideor i vizionit të poeti mbi botën. Përmes poezisë lirike zbulohet vizioni i poetit mbi botën. Poeti lirik drejtpërdrejt thotë: unë jam i gëzuar, i pikëlluar, i shqetësuar, i thyer shpirtësisht; për mua bota është e shkëlqyer, ose e errët, ose e përhimë etj.

Temat dhe motivet lirike mund të jen të panumërt, ashtu sikundër që janë të panumërta edhe ndjenjat dhe dispunimet të cilat shprehen me anë të lirikës. Këto ndenja ecin drejt ndenjave të mrekullisë dhe entuziazmit (odja, himni, vjesha atdhetare dhe sociale), deri te ndjenjat e hidhërimit, zemërimit dhe revoltës (vjershat satirike), por vjershave lirike më së shumti i janë përgjigjur ose ndjenjat pasive të durimit ose ndjenjat triumfale të entuziazmit. Ndjenjat e vrullshme të frikës dhe të urrejtjes i kanë inspiruar zakonisht veprat dramatike (tragjedinë), indinjata dhe tërbimi, satirën, mizoria dhe hakmarrja, poezinë epike (epopenë). Për këtë arye në vjershat lirke kanë qenë të shpeshta temat të cilat kanë hidhërimin e dhembshëm, melankolinë, mallin, shqetësimin e pacaktuar, ëndërrimin dhe meditimin, ose temat të cilat kanë shprehur entuziazmin e lartë, egzaltimin dhe mrekullinë sesa ato të cilat janë inspiruar nga ndjenja e revoltit, e rebelimit, e urrejtjes, e hakmarrjes, e luftës, e frikës dhe e tmerrit.

Emocioni lirik shprehjen e tij më të plotë dhe më adekuate e gjen në organizimin ritmik të gjuhës, në ritëm, si dhe në vlerën tingëllore (eksprsivitetin) të tingujve, në harmoninë e tyre me mendimin dhe emocionin e poetit. Forma e vargëzuar ritmike e shndërron materien gjuhësore dhe e krijon gjuhën e cila me

ritmin , tingëllimin dhe harmoninë e saj, fiton vlerën e pavarur, veç vlerës kuptimore, të cilën gjuha e ka në përgjithësi. Forma ritmike e gjuhës së vargëzuar ka rëndësi të madhe për emocionin lirik, sepse te lexuesit krijon predispozicionin për përjetim të plotë emocional-ideor të vjershës, kurse te poeti do të thotë kondensim të inspirimit dhe formësim adekuat të përmbajtjes lirke. Emocioni i poetit do të derdhej në shprehjet e të së folmes së përditshme që nevoja për ritmin të mos e ndjekë në shprehjen gjuhësore të ngjeshur, shumëkuptimore dhe harmonike. Organizimi tingëllor i gjuhës poetike në poezinë lirike po ashtu ka rëndësi të veçantë estetike. Tingujt dhe rrokjet e veçanta mund të bëhen bartës të një kuptimi të përgjithshëm dhe të përcaktuar, të cilin e marrin në pajtim me tonalitetin themelor ideo-emocional në vjershë dhe me përsëritjen e tyre mund ta forcojnë dhe ta lidhin këtë tonalitet në një tingëllim unik.

Në poezinë lirike, përveç emocionit, rol të rëndësishëm luan edhe imagjinata e poetit, e cila duke krijuar figurat poetike në pajtim me emocionin, shërben si element tjetër stukturore për formësimin e përmbajtjeve lirike. Kuptohet, tabloja dhe përshkrimi në poezinë lirike dallon nga tabloja dhe përshkrimi në poezinë epike. Poeti epik krijon tablo të hollësishme dhe plastike të cilat duhet të na shpjegojnë plotësinë dhe tërësinë e objektit i cili përshkruhet. Në poezinë lirike, ndërkaq, përshkrimi është global. Tabloja është e cipëzuar, zgjidhen vetëm ato detaje të cilat i përgjigjen emocionit themelor në vjershë. Sikur poeti lirik të na jepte tablo besnike në hollësi (detaje) do t'i shtrohej rrezikut të jetë i ftohtë dhe i zbrazët në aspektin emocional. Sepse në poezinë lirike nuk na shqetësojnë objektet dhe dukuritë, ashtu siç

janë dhe siç i përjetojnë të gjithë njerëzit, por transformimi i këtyre objekteve në imagjinatën dhe emocionin e artistit, e cila bën që objektet e njëjta te poetët e ndryshëm të bëhen herë të dashur dhe të butë, herë gjigantë dhe kaotikë, herë tragjikë dhe shqetësues etj. Duke i transormuar objektet e ndryshme poeti u jep këtyre një simbolikë të gjërë dhe të thellë të cilën e zbulon ai në to. Mjetet me të cilat e arrin këtë më shpesh janë metafora, simboli dhe të gjitha ato figura stilistike (personifikimi, metonimia, sinestezioni, alegorie etj.) me të cilat zhvendoset kuptimi themelor i fjalëve dhe u jepet kuptim figurativ dhe të ndryshëm. Me ta arsyetohen (shpjegohen) lidhjet e zakonshme midis gjuhës dhe mendimit dhe zbulohet lloji i ri i gjërave. Kështu i magjinata krijon mundësi të pakufishme për figura të shumta, kurse gjuha poetike lirike përtërit përherë fondin e kuptimit të fjalëve dhe e pengon gjuhën të mbetet në gjendjen e ngurtë.

Struktura kompozicionale e vjershës lirike - Meqë poezia lirike mbështetet në elementin emocional dhe ideor, struktura e saj dallon nga struktura e veprës epike dhe dramatike. Në strukturën e vjershës lirike s'ka ngjarje si promotorë dhe elemente krijues, s'ka fabul, s'ka personazhe të cilat do ta vinin në lëvizje veprimin. Duke qenë se s'ka rrëfim, s'ka fabul, s'ka zhvillim të ngjarjeve, as përshkrime të hollësishme dhe të plota, ajo ndërtohet si tablo e intonuar emocionalisht, si muzikë e të folurit muzikor, të cilën e shpreh bota e brenshme e poetit. Muzika dhe tabloja janë dy elemente të strukturës së poezisë lirike. Poezia lirike është e shkurtër. Në të çdo gjë është e përqëndruar në ato momente të cilat e përforcojnë ndjenjën

themelore. Në të ekziston motivi kryesore, i cili në mënyrë të ndryshme variron dhe zgjerohet me futjen e motiveve të reja , të ngjashëm ose kontrastivë, por këta nuk e çojnë temën përpara në kuptimin e zhvillimit shkak-pasojë të ngjarjeve. Në rastin më të mirë, në poezinë lirike mund të lajmërohet ndonjë ngjarje vetëm në dy-tri momente të renditura kronologjikisht të kësaj ngjarjeje, por pa lidhjen e tyre shkak-pasojë. Prandaj thuhet se vjersha lirike përbëhet prej një varg motivesh statike, të cilët të gjithë flasin në variante të ndryshme mbi temën e njëjtë, duke forcuar përshtypjen e saj. Grupimi i këtyre motiveve rreth motivit kryesor bëhet asociativisht, dmth. këtu lidhja, shoqërimi i përfytyrimeve bëhet në bazë të dispunimit themelor të poetit. Nëse dispunimi themelor i poetit është p.sh. pikëllues, atëherë përfytyrimet asociohen sipas kujtesës së poetit në momentet pikëlluese të jetës së tij ose nga jeta në përgjithësi. Sidomos janë të shpeshta asociacionet sipas kontrastit, dmth. poeti disa momente të pikëlluese nga jeta e tij e tashme, ua kundërvë disa momenteve nga jeta e tij e mëhershme ose jetës rreth tij.

Në aspektin e strukturës kompozicionale në shumicën e vjershave lirike mund të venerohet skena tipike e kësaj strukture: ***motivi i parë***, njëkohësisht është edhe motiv kryesor përmes të cilit paraqitet tema e vjershës; ***në motivin e dytë*** zhvillohet tema me futjen e detajeve të reja, qoftë sipas ngjashmërisë, qoftë sipas kontrastit dhe së fundi ***me motivin e tretë*** *jepet një lloj* ***i përfundimit*** (***poentës)***, i cili në mënyrë inventive zbulon kuptimin dhe shpreh qëndrimin themelor ndaj temës. Secili prej këtyre motiveve mund të zhvillohet edhe më tej me shtimin e hollësive të reja, ashtu që vjersha me lidhjen asociative të

pëfytyrimeve, zgjerohet figurativisht dhe emocionalisht forcohet. Vjersha lirike është e shkurtër, jo vetëm pse edhe gjendja emocionale të cilën e shpreh ajo është e shkurtër (zgjat pak dhe lehtë ndryshon), por edhe pse me shprehjet e shkurtra arrihet intensiteti më i fuqishëm i ndjenjave dhe efekti më i madh i ndikimit. Gjendja lirike është e luhatshme, e mjegulluar dhe plot nxitje sugjestive; formulimi i shkurtër, por intensiv i gjendjes emocionale ndikon si "shok elektrik", si goditje shtytëse ose si tronditje, e cila nxit lëvizje dhe valë të fuqisë dhe gjatësisë së ndryshme emocionale-ideore. Kuptohet, nocioni i "shkurtësisë" së vjershës lirike është relativ; vjersha lirike mund të përbëhet nga një distik (epigrami, epitafi, senteca) deri në disa dhjetra vargje. Duke menduar për krijimin e vjershës së gjatë lirike të tijën, ***"Korbi***", Edgar Alan Poe ka ardhur në përfundim se midis efektit, i cili arrihet me vjershën dhe zgjatjes së tij (efektit), ekziston një raport i drejtë: për emocionin e fuqishëm dhe efektin e fuqishëm është e nevojshme vjersha e gjatë. Por, në të njëjtën kohë, Poe fut në atë përfundim një përkufizim të rëndësishëm: vjersha s'guxon të jetë e gjatë aq sa të mos mund të lexohet me një frymë, pa ndërprerje, sepse në të kundërtën impresioni i vjershës do të dobësohej nga ngjarjet jashtëpoetike ("ngjarjet botërore" siç thotë ai). "Për shkak të gjatësisë së tillë – thotë ai – gjysma e "*Parajsës së humbur*" e Miltonit është në esencë prozë, një varg shqetësimesh poetike domosdo të ndërprera me depresionet gjegjëse, ashtu që për shkak të gjatësisë së tepruar tërësia është privuar nga elementi i rëndësishëm artistik - tërësisë, respektivisht të unitetit të efektit." Për vjershën e tij "Korbi" ai vendos që gjatësia prej disa qindra vargjesh të

paraqetë atë masë me të cilën do të arrihej efekti i dëshiruar, për të mos u ndërprerë impresioni unik dhe i tërësishëm. Duhet të theksojmë se krijimi lirik, si edhe çdo krijim tjetër artistik, është prodhim i një përpunimi të gjatë shpirtëror, i pjekurisë, i sedimentimit dhe i harmonizimit. E ashtuquajtura "distancë" i nevojitet edhe poetit lirik, por edhe poetit epik dhe dramatik; dallimi midis tyre qëndron në mënyrën e prezantimit të atij materiali. Kjo distancë nga inspirimi i parë i mundëson poetit ta përpunojë shprehjen lirike (variante) ta përsosë dhe ta gdhendë vjeshën deri te forma e saj më ekspresive dhe më efektive.

LLOJET E POEZISË LIRIKE

Ndarja e poezisë lirike në lloje të ndryshme është një nga çështjet më të vështira. Ndarja e poezisë lirike në lloje është bërë në mënyrë të ndryshme, duke filluar nga zhvillimi historik i saj dhe stabilizimit të formave lirike, përmes grupimit të saj sipas temave dhe llojeve të emocionit deri te përpjekjet më të reja të klasifikimit sipas strukturës së vjershave lirike. Në teoritë e ndyshme letrare poezia lirike është klasifikuar në disa grupe. Para se flasim për llojet e ndryshme të poezisë lirike të shohim se si është zhvilluar historikisht ajo.

Dihet se poezia lirike evropiane është zhvilluar nga poezia antike greke dhe romake. Te grekët e vjetër ajo shënonte këngët të cilat përcilleshin me instrumente muzikore (citrën ose lirën, prej këndej edhe emri lirikë) dhe ndahej në këngë eolase, të cilat i ekzekutonte një këngëtar (Terpander, Alkeu, Safo, Anakreon) dhe këngë korale (Alkman. Stezikor, Ibikos, Pindar). Llojet më të preferuara ishin : ***odja*, *himn*i, *skolion*i** dhe ***elegjia*.** Në kohën e lojërave dionizike këndohej dhe ekzekutohej kënga pasionante, patetike, ***ditirambi***, të cilën e ekzekutonte kori i ekzekutuesve të kremtes dionizike. Poezia lirike romake i përvetësoi format ekzistuese të lirikës greke. Poetët romakë të ndikuar nga ata grekë i përvetësuan këto forma dhe shkruan sipas modeleve greke. Kështu, Horaci shkroi oden eolase dhe këngën jambike; Katuli, Tibuli, Propreci dhe Ovidi – elegjinë; Marciali – epigramin. Në mesjetë u krijuan këngët religjioze dhe laike: marianase (mbi

Shën Mërinë), kryqësore (për propagandimin e luftërave të kryqëzatave), këngët mbi mëkatin ("***Dies irae***"), këngët laike oborrtare, sidomos këngët erotike të trubadurëve (***minnesang***), të cilat më parë u krijuan në Provansë, kurse pastaj u përhapën në të gjitha vendet evroperëndimore. Në të njëjtën kohë lindin edhe lloje të ndryshme të këngëve sentenciale-didaktike, të cilat i recitojnë poetët para publikut dhe, këngët politike-satirike ose këngët lavdëruese-dinastike, të cilat këndoheshin ose recitoheshin. Nga fundi i mesjetës, lirika kultivohet në shkollat e vçanta shoqërore kishtare, të krijuara nga radhët e zanatçinjve, të cilët këndonin këngë kishtare me rastin e procesioneve, lutjeve, varrimeve, kurse më vonë edhe në shoqëritë e pavarura të zanatçinjve dhe shoqërive këngëtare, në të cilat hartohen edhe këngë laike mbi dukuritë e ndryshme të jetës së përditshme (të ashtuquajturat meistergesang). Kjo lirikë lulëzon sidomos rreth viti 1500 në Nirnberg, në Austri (Tirol, Shtajerskë), Çeki, Sllovaki dhe zgjat në disa vise deri në fund të shekulli XIX.

Në kohësn e renesansës rol prijës në zhvillimin e poezisë lirke e ka Italia. Në poezinë lirike të renesansës shfaqen edhe forma të reja poetike: ***soneti***, ***kancona***, ***stramboto***, ***sestin*a**, **stanca**, ***trioleti, madrigali*** (Dante, Petrarka, Mikelanxhelo). Zhvillimi i mëvonshëm i lirikës në të gjitha vendet evropiane nuk solli nonjë formë të re të qëndureshme vetëm se zgjerohet tematika dhe përmbajtja ideore e lirikës, duke krijuar forma të shumta të shprehjes lirike. Më vonë, poetët evropianë, duke u njohur me poezine e Lindjes së Afërt dhe të Largët, marrin disa forma të poezisë arabe (***gazelin, rubainë*)**, ebrejase (***psalmet)***, të

lirikës indase dhe kineze, duke e pasuruar kështu fondin e tyre krijues.

Megjithatë, edhe më e ndërlikar dhe më e ngatërruar është ndarja e lirikës sipa temave, llojeve të ndjenjave, sipas publikut të cilit i dedikohet, ose sipas qarqeve të cilat i këndon, sipas shtresave shoqërore në të cilat krijohet dhe sipas mënyrave të këngëtimit dhe përcjelljes etj.. Kështu, p.sh. është bërë ndarja në poezinë ***fetare*** **(*religjioze*)** dhe **laike;** në poezinë **p*opullore*** dhe ***artistik*e;** në ***klasore*** (*oborrtare*, *kalorsiake*, borgjeze), ***sociale, kishtare, fëmijërore, rinore*** etj. Sipas temave dhe sipas llojeve të ndjenjave, *lirka është ndarë në*: ***erotike, patriotike, e përshpirtshme, satirike, elegjiake,*** **d*eskriptive*, *idilike*, *humoristike*, *didaktike*,** së cilës i janë shtuar pastaj edhe llojet nga poezia popullore: ***këngët e punës, ninananat, ceremoniale, vajet,*** dhe nga tradita historike: **h*imni*, *odja*, *ditiramb*i**, ose format e qëndrueshme poetike: ***soneti, madrigal*i, *stanca*.** E tërë kjo ka sjellë deri te një larmi e madhe formash të dala nga parimet e ndryshme të ndarjes. Nga ana tjetër është parë se kjo ndarje është mjaft formale dhe nuk bën ndarjen qenësore të lirikës sipas disa veçorive të brendshme lirike dhe strukturore. Disa teoricienë bashkëkohorë, japin një ndarje të re, të mbështetur në veçoritë më të rëndësishme të poezisë lirike, siç është struktura e brendshme e vjershës ose disa skema tradicionale të formave poetike të qëndrueshme. Ndonëse edhe këtu kemi një larmi duke shkuar nga autori në autor, megjithatë përpjekjet për një ndarje të tillë të re pak a shumë janë të përbashkëta për të gjithë: ato për nga esenca janë të pandashme nga poezia lirike si genus i letërsisë artistike.

Nga ndarjet e moçme është ruajtur edhe më tej ndarja në lirikën ***popullore* (*gojore*)** dhe ***artistike* (të shkruar).** Kuptohet, koncepti i poezisë popullore në letërsitë evroperëndimore, dhe në letërsinë tonë, është diçka më ndryshe: atje me nocionin lirikë "popullore" kuptohen të gjitha këngët të cilave nuk u dihet autori dhe të cilat me gojë ose me shkrim janë përhapur në grupacionet e ngushta profesionale: studentore, të zanatçinjve, ushtarake – luftarake etj. Por ajo që është e përbashkët për të gjitha këto këngë, si dhe për këngët tona lirike gojore, që i ndan nga të shkruarat, është thjeshtësia e tyre dhe stabiliteti i formave shprehëse. Poezia e shkruar është më e ndërlikuar, më artificiale, dedikuar një rrethi më të ngustë lexuesish, një rrethi të njerëzve më të arsimuar; ajo ndryshon format e formësimit dhe të shprehjes varësisht nga atmosfera kulturore-letrare, duke i takuar një formacione të caktuar stilistik letrar (romantizmit, simbolizmit, ekspresionizmit, surrealizmit, lirikës moderne). Kënga lirike gojore, përkundër kësaj, ka format e caktuara të përhershme të figurave dhe të shprehjeve poetike, "format stabile", të cilat i mundësojnë të jetë e pranueshme dhe e ruajtur në traditën e përcjelljes gojore, çka përsëri nga ana tjetër sjell deri te variantet e shumta të së njëjtës këngë, deri te ndryshimi i variantit të përhershëm i këngës. Këngët e letërsisë gojore, pra, u nënshtrohen ndikimeve të kohës dhe rrethit, duke ndryshuar disa hollësi në variante, por duke mbetur stabile në strukturat e veta thmelore. Stabiliteti, qëndrueshmëria tradicionale, konsolidimi sitemor i formës dhe i shprehjes – janë veçoritë të lirikës gojore (popullore), të cilat e veçojnë fluktualiteti kërkimor

i përhershëm i poezisë lirike (artistike) të shkruar (Maja Boškoviċ Štuli).

FORMAT E POEZISË LIRIKE ANTIKE

Nga llojet më të vjetra të poezisë lirike që vijnë nga antikiteti janë: ***oda*, *himni*, *ditiramb*i, *epigram*i, *epitaf*i, i*dila*** etj.

Himni (gr.hýmnos – *këngëtim*, *vjershë*) – vjershë me një ton solemn, të sinqertë kushtuar popullit, shtetit, më herët edhe sundimtarit. Në fillim himni ishte vjershë e kultit, në të cilën në Greqinë antike hyjnizoheshin ose lavdëroheshin hyjnitë ose heronjtë legjendar (Dionisi, Apoloni, Demetra, Hermesi), e cila këndohej me përcjellje muzikore. Në kulturën kristiane, në mesjetë, himn quhej çdo këngë religjioze e tipit të odes. Në kohën e iluminizmit himnet kishin madje edhe karakter didaktik. Prej sntimentalizmit dhe romantizmit himni e vërteton rëndësinë e këngës në të cilën këndohet raporti i poetit ndaj hyut, temave transcendente dhe atdheut, kurse shumë poetë i kthehen formës ekstatike të himnit nga koha antike, duke zëvendësuar ndjenjën kolektive të kultit me ndjenjën individuale të madhështisë dhe të entuziazmit (Platon, Hegel, Hajne etj.). Shumë më i lirë për nga struktura formale nga odja, himni shpesh është përzier me të, sikundër që edhe në disa raste lehtë është njëjtësuar me këngën antike greke të kultit për nder të hyut Dionis – ditirambin.

Himnin e kanë njohur të gjithë popujt e vjetër, e kanë njohur kinezët, japonezët, indasit, egjiptasit etj. ku lidhej me

ceremonitë fetare dhe lavdëronte hyjnitë e ndryshëm, (për shembull në Egjiptin e vjetër këndohej për lavdinë e diellit). Kristianizmi i kultivonte sidomos himnet kishtare për nder të hyut dhe shejtnorëve të rëndësishëm dhe të njohur, të shkruara latinisht në kishën perëndimore, kurse në greqisht në atë lindore. Edhe protestanizmi i kushton kujdes të madh kësaj forme. Himne do të këndojnë edhe poetët e mëvonshëm. Janë të njohur poetët gjermanë, Friedrich Novalis (1772-1801) me përmbledhjen "*Himnet e natës*" dhe Friedrich Hölderlin (1770-1843) me himnin *Idealet e njerëzimi*. Himne kanë shkruar: Alkeu, Safo, Pindari – te grekët; Horaci – te romakët; Derzhavini, Pushkini dhe Lermontovi – te rusët etj. Në letërsinë tonë himne kanë shkruar: Asdreni, Noli, A. Çaçi, Kristo Floqi, Z. Serembe etj.

Flamûr! Ti që me shkabën po valon,
E ndehesh palë-palë i lavdruar,
O trashëgim i prindve pa harruar,
Vallë ç'po ëndëron?

Sot po flakron i mburun në Shqypni,
Dhe ëndra pa pritur po n'a çfaqet,
Gëzohen gjithë fiset e bajraqet,
Që ndrit me një madhni!

Të shoh flamûr i kuq i Skënderbeut,
Ti meriton dafinë e kurorë,
Burra sa e sa për ty ranë dëshmorë
Për nderin e Atdheut!

Tmer i armikut, të njoh cili jé,
Kreshnik, krenar, si kundër të tregojnë,
Që hon'e gërxhe edhé sot dëshmojnë
Kush ishe ti për né!

Flamûr i shêjtë për né ti mos msho,
Se sa të mundim ty do t' të nderojmë,
Qollë s'të lëmë, jo, s'të turpërojmë,
As pak mos dysho.

Shko njatë Leshit, ndehu e qëndro,
Xgjoje nga gjum'i rënd' e i paprerë,
Atën e Kombit Skënderben' e ndjerë,
Me shpres' e qetëso.

Atjé, te varr'i shêjtë ku do vesh,
I thuaj se Shqiptarët nuk harrojnë,
Gjyshët e prindët nuku mohojnë,
O! Lark kjo qoftë nesh!

Qofsh i bekuar edhé lâ e mê lâ,
Flamûr, për né ti mos kurseh bekimet,
Për të mbaruar ca mê shpejt qëllimet
E ëndrat e mbëdha!
(Kristo Floqi, *Flamûri jonë*)

Oda (gr.ode ose aoide – këngëtim, këngë) – vjershë entuziaste kushtuar ndonjë personi ose ngjarjeje të rëndësishme. Forma e saj nuk ka qenë aq e përcaktur. Poeti sinqerisht shquan me fjalorin e zgjedhur dhe ngjyra të forta prirjen e fuqishme ndaj temës mbi të cilën këndon. Në Greqinë antike ode quhej çdo vjershë që këndohej nga kori, çfarë tregon edhe origjinën e saj nga këngët korale. Është një formë e shpeshtë në të gjitha kohërat, sepse përherë gjen tema mirënjohjeje. Liriku grek Pindari (518 ose 522-442 p.e.s) në odat e tij madhëronte fitimtarët në lojërat olimpike., kursa poeti romak Horaci (65-8 p.e.s) këndonte mbi dashurinë dhe sentencat e zgjedhura filozofike. Poeti anglez John Keats (Xhon Kic, 1795- 1821) këndoi *Oden mbi bilbilin*, pastaj Oden mbi urnën, duke lartësuar bukurinë si vlerë të amshueshme, kurse Percy B. Shelly (1792-1822) Oda e erës perëndimore dhe Laureshës. Shumë ode u janë kushtuar poetëve, piktorëve, muzikantëve, revolucionarëve. Në vargun e lirë në kohën e re e kanë kultivuar surealistët. Oden e kanë kultivuar poetët francezë Ronsar, Malherbe, Lamartin etj., poetët italianë Petrarka, Manxoni etj., rusët Lomosonov, Derzhavin etj., gjermanët Klopshtok, Shiler etj., kurse në letërsinë shqipe ndër të parët e ka shkruar Zef Serembe.

Elegjia (gr. élegos – *vajtim*, *gjëmë*) – vjershë në të cilën këndohet pikëllimi, malli, dhembja, hubja. Poeti shpreh keqardhje për të kaluarën ose pashpresën pas së paaritshmes. Kalueshmëria e rinisë dhe e jetës, pikëllimi për dashurinë, gjallërimi i kujtimeve, malli në dhe të huaj për atdheun – janë motivet më të shpeshta në elegji. Në kohën antike shënonte

secilën këngë të kënduar në të ashtuquajturin “distik elegjiak”: një heksametër dhe një pentametër përbënin tërësinë unike të saj. Por gjatë kohës, qysh te poetët romakë, elegjia mori kuptimin e këngës e cila shpreh pikëllim. Zhvillimin e saj më të plotë elegjia e arrin në kohën e pararomantizmit; temat kryesore të saj janë: ndarja, malli, kujtimet dhe pikëllimi për vdekjen e të afërmëve ose për të dashurën (*Milton*, *Goldsmi*t, *Jang*, *Grej*, *A. Shenije*, *Klopshtok*). Shileri e ka definuar elegjinë si përmallim për idealin e paarritur, përkundër idilës si ideal të realizuar dhe satirës si përqeshje në mangësitë e gjendjes ekzistuese. Dispunimi themelor elegjiak është pikëllimi i qetë, hidhërimi; ky s’është një pikëllim i pasionuar, patetik ose himnizues, por melankoli e thjeshtë dhe e thellë, e cila i përshkon të gjitha qeniet dhe shpie drejt ndjenjës pesimiste të jetës.

Poetët romakë, *Tibuli* (54-19, p.e.s.) dhe Propreci (49-15 p.e.s) në distikun elegjiak, kanë kënduar për fatkeqësitë personale, kurse vulën më të fortë elegjisë ia dha *Ovidi* (43-18 p.e.s.) *Ovidi* në librin *Epistule Ex Ponto* (*Letra nga Deti i Zi*). I ndjekur nga Roma në brigjet e Detit të Zi, me mallëngjim ka kënduar për pikëllimin e të ndjekurit dhe mallin e dhembshëm për atdheun. Elegjia si fomë poetike është lëvruar edhe në shekujt e mëvonshëm. Janë të njohura *Elegjitë romake* të J. W. Goethes (1749-1832). Në letërsinë shqipe kanë shkruar Çajupi (*Vaje*, *Naim-be Frashërit*, *Vaj*), Naim Frashëri (, a një *Një lul’e fishkur a një vashëz’ e vdekurë*, *Koh’e shkuar*), Fan Noli (*Syrgjyn-vdekur*, *Shpell’e Dragobisë*, *Thomsoni dhe kuçedra*), Hilë Mosi (*Shegës së kopshtit*), Vaso Pasha (*O moj Shqypni*) etj.

Vdiq Naimi, vdiq Naimi
moj e mjera Shqipëri!
Mëndjelarti, zëmërtrimi,
vjershëtori si ai!
Vdiq Naimi, po vajtoni
Shqipëtarka, Shqipëtarë!
Naimnë kur ta kujtoni,
mos pushoni duke qarë!

Vdiq Naimi, gjithë thonë,
qani turq, qani kaurë!
Bilbil'i gjuhës tonë
S'do të dëgjonte më kurrë!
Vdiq Naimi, që këndoi
trimërinë, Skënderbenë,
vdiq Naimi, që lëvdoi
Dhe nderoi mëmëdhenë!

Vdiq Naimi, Naim beu,
vete të Zoti vertetë!
Qysh u nda nga mëmëdheu
dhe iku e na la për jetë?

Vdiq Naimi, po ç'të gjeti,
o moj Shqipëri e mjerë!
Vdiq Naimi, po kush mbeti?
Si Naimi s'ka të tjerë.

Vdiq Naimi, vdekj' e shkretë,
pse more të tillë burrë?
I ndritë shpyrti për jetë
mos i vdektë nami kurrë!
(Çajupi, *Naim Be Frashëri)*

Ditirambi (gr. dithýrambos – *këngë*) – këngë për lavdinë e Dionisit, hyut të verës, këngë e cila e lartëson entuziazmin dhe amirimin për gëzimet dhe kënaqësitë jetësore, për vetë jetën, për natyrën e gjthfuqishme dhe manifestimet e saj. Në Greqinë antike ditirambi ishte këngë burimore popullore që këndohej në cremonitë kushtuar Dionisit, hyut të verës dhe gëzimeve jetësore. Ishte një këngë e gjatë me karakter narrativ dhe kishte formë dialogjike (disa këngëtarë u përgjigjeshin këngëtarëve të tjerë).

Më vonë poetët i janë kthyer kësaj forme poetike duke futur tema dhe motive të ndryshme, por duke e rujtur përherë ngjarjen kryesore, karakterin e dehjes. Sot në ditiramb trajtohen tema të ndryshme, por është i theksuar toni i admirimit dhe i entuziazmit, i lartësimit të gëzimit jetësor, gjithfuqia e natyrës dhe e lumturisë. Sipas tematikës i përket grupit të vjershave anakreontike, ku lavdërohen gëzimet e jetës, posaçërisht vera dhe gjendja që shkakton kjo pije. Këtë formë poetike e kanë lëvruar edhe shkrimtarët shqiptarë, si: Naimi (*Jeta, Dit'e re*), Kristo Floqi (*Pylli i gjelbëruar*), *Migjeni* (*Ekstaza pranverore*, *Sonet pranveruer*), Çajupi (*Kopshti i dashurisë)* etj.

Në pýll'e gjelbruar
M'a k'ënda të ri,
Atje i gëzuar
Harronj ç'do mërzi.
O djema vraponi,
Se koha kalon,
Dëfreni, këndoni
Njeri s'ju ndalon.

Harrivi pranvera
Me lul' e blerim,
Me ngjyrra, me erra,
Me këng'e gëzim.
Dëgjoni sa bukur
Bilbili ligjron,
Dhe qyqja e çdukur

Po qesh e këndon.

Ngjeroni mirsitë,
Natyrën e ré,
Dhe qielli me dritë
Dhe bimën mbi dhé.
Këputni burbuqe
E lule ç'fardo,
Dhe ca lulukuqe,
Stolisi me to.

Vraponi e prêhi,
Mos kini përtim,
Zbaviti, dëfrehi
Dhe lark ç'do mendim,
Pranverën gëzoni,
Si nuse të ré
Dhe jetën shijoni
Që ikën ju lé!
(KristoFloqi, *Pýlli i gjelbëruar*)

Epigrami (gr. epigramma, nga epi – *mbi* dhe gramma – *shkruaj*) – është një nga llojet e poezisë satirike, vjershë e shkurtër që vë në lojë ndonjë person. Dmth. epigrami është këngë e ngjeshur, e thukët, lakonike, prej disa vargjeve, kushtuar ndonjë personi, por edhe në lidhje me ndonjë ngjarje. Mund të jetë edhe lavdëruese për atë të cilit i është dedikuar, por në epigram në të shumtën kultivohet toni ironik dhe satirik. Poetët në mënyrë të

rreptë dhe ironike u tregojnë bashkëkohasve të tyre për të metat e tyre, mangësitë, josinqeritetin dhe zvetnimin e tyre. Epigarmi i mirë ndikon përherë drejtpërdrejt dhe gjallërisht dhe, godit rreptë dhe dhembshëm. Është njëra nga ato forma poetike të cilat më drejtpërdrejt janë të lidhura me jetën dhe ngjarjet aktuale. Prandaj qëndron me sukses në të gjitha kohërat dhe në të gjitha situatat shoqërore, që nga kohërat më të vjetra e deri më sot. Te grekët e vjetër epigrami ka qenë mbishkrim i gdhendur në gur. Më vonë kalon në një formë të veçantë poetike. Poeti romak, Marciali, (rreth 40 104 p.e.s.) ka shkruar mbi njëqind epigrame të shkëlqyeshme mbi bashkëkohasit e tij dhe dukurive rreth tyre, me një rreptësi të theksuar satirike. Më vonë shkruajnë epigrame gjithë poetët e njohur. Janë të njohura epigramet e La Fontenit, Lesingut, Bërnsit, Bajronit, Pushkinit, kurse në letërsinë shqipe epigrame të suksesshme ka shkruar Filip Shiroka (*Te vorri i kajmekamit* dhe *Sipri vorrit të nji grekomanit*).

Sipri vorrit
Të nji grekomanit
Shqyptari kishte shkrue:
N'kët vòrr po kalben eshtnat t'nji qyqarit
Qi turpnisht jetën e vėt e ká shkue;
Shqyptar, për fàt t'zij edhe biŕ Shqyptari,
Punoi për Grekët, Shqypninë me trathtue:
TRADHTUER emnohej, sa ish gjallë ky i shkretë,
E tradhtuer emnin ká m'e pasë për jetë:

Greku kishte shkrue:

Këtu po kalben kocat t'nji Shqyptarit,
Qi me mish e me shirtë punoi për Greqinë;
Nevojë kem pasun për shërbim t'qyqarit,
Me t'holla e ndera j'a paguem dhelpninë
Por ... bésë s'ka Greku n'at nierí qi shėt
Atdhenë, kombin dhe vllaznit e vėt...!
(Filip Shiroka)

Epitafi (gr. eptáphion – *mbishkrim në varr*) – në fillim kishte kuptimin e vetëm të mbishkrimit mbi varr. Në të tregohet ndonjë karakteristikë për të vdekurin. Ndonjëherë epitafi mund të ketë edhe karakter humoristik e satirik. Epitafet e para i hasim në Egjiptin e vjetër prej nga u përhapën edhe në vendet e tjera.

Epitafi si gjini lirike është zhvilluar edhe në folklorin tonë. Kjo dëshmohet nga ajo se në shumë varre hasim në epitafe të bukura të krijuara nga njerëz të thjeshtë a poetë të panjohur. Në letërsinë shqipe dy-tri epitafe ka shkruar F.Shiroka.

Idila (gr.eìdýllìon – *pamje*, *këngëz*, *skicë poetike*)- vjershë mbi jetën e rregulluar intime dhe familjare, shpesh nga jeta fshatare, por edhe nga jeta qytetare. Në të theksohet bukuria dhe natyra e paprishur dhe jeta e natyrshme, në të cilën shpesh paraqitet ambienti baritor. Më vonë termi idilë bartet në të gjitha format letrare, si dhe në ato muzikore dhe figurative, në të cilat paraqiten momente idilike. Heronjtë e idilës janë barinj, peshkatarë, fshatarë, esnafë etj. Poeti grek, Teokriti (rreth 300 – rreth 250 p.e.s.) ka shkruar idile shumë të bukura në formën e kompozicioneve të vogla poetike. Në disa prej tyre ka trajtuar

motive baritore ose bukolike (*g. bukolos – lopar*), në të tjerat nga jeta e lartë qytetare. Idila u popullarizua sërish në shekujt XVII-XIX dhe merita më e madhe është ajo e poetit francez André Chénier (1762-1794), i cili u ndikua drejtpërdrejt nga Teokriti dhe pasardhësve të tij. Veçanërisht e kultivuan romantikët për të cilët ishte e afërt jeta baritore. Gjatë shekujve u shkruan të ashtuquajturat ***epe idilike*** në të cilët i gjithë veprimi është përpunuar nga ngjarje idilike. Idile kanë shkruar Virgjili, Ovidi, Tibuli etj. Virgjili (17-19 p.e.s.) shkroi veprën e tij "*Bukoliket*", ku këndohet për jetën e barinjve. Bukuliket e Virgjilit më vonë u quajtën në dorëshkrim ***ekloge*** (*lat. eclogae – vjersha të zgjedhura*). Edhe në ekloge trajtohen tema nga jeta e barinjve etj. Gjatë shekujve XVI e XVIII, idila mori formën e lirikës, epikës dhe dramës pastorale (blegtorale). Në letërsinë shqipe idilin e kanë lëvruar Naim Frashëri, Kristo Floqi, Lasgush Poradeci etj.

Lindi Dielli,
Ndit Qielli
Dhe natyra po ndryshohet,
Agoj dita,
Çeli drita,
Gjithësija po gazmohet.

Po levrijnë
Po shëndijnë,
Thneglla, flytura e bleta
Dhe bretkosa
Ndër kullosa,
Në luadhe, në këneta.

Lulëzojnë
Kundrëmojnë
Lule, gjethe e burbuqe,
Gjelbërojnë
Kuqëzojnë

Shih dhe dhëntë
Tok me qëntë
Dhe atë barin'e gjorë,
Kullotë dhitë,
Bagëtitë

Bimë e barr'e lulukuqe.

Shih rrëketë
Që përpjetë
Si gjarpinj derdhen, vikasin,
Dhe lumënjtë
E përrënjtë
Shih rrjedhin e buçasin!

E ogiçin me këmborë.

Sa ka hije
Sa ka shije
Kjo natyr'e lulëzuar,
Kur lint Dielli
Kur ndrit Qielli
Sa njeriu ësht'i gëzuar!

S'mungon âlë,
S'gjenden fjalë
Të tregohen bukuritë,
Pun'e motit,
Pun'e Zotit,
Veprat, gjithë mrekullit!
(Kristo Floqi, *Lindja diellit*, *Shkëndija*, *Vlorë*, *1923*, *f.35-36*)

Llojet e poezisë lirike sipas tematikës – Poezia lirike ndahet në lloje të veçanta si për nga përmbajtja, ashtu edhe për nga forma formale. Këto lloje janë të ndryshme te popujt e ndryshëm dhe në epoka të ndryshme.. Të theksojmë se çdo ndarje e poezisë në lloje të veçanta del më tepër nga nevoja për sistematizimin teorik sesa për kufizimin e një lloji të vjershës nga një lloj tjetër të vjershës. Zakonisht ndarja bëhet sipas llojit të ndjenjave për të cilat këndohet në vjershën lirike. Kështu, kemi poezinë erotike, patriotike, satirike, meditative, elegjinë etj. Por asnjëra nga këto lloje nuk mund t'i përfshijë të gjitha veçoritë e

ndonjë poezie konkrete, ashtu që poezitë e veçanta i kalojnë suazat e llojit të caktuar. Një nga ndarjet më reale do të ishte ndarja e lirikës në dy grupe të gjëra: në vjershën lirike të ngjyrosur emocionalisht (*gjer.* ***Das Lied*****)** dhe në atë meditative (*refleksive*, shënim imi). E para është lloji i përgjithshëm i poezisë lirike, shprehje e drejtpërdrejtë e emocionit të pastër të poetit, e përshkuar nga rima dhe melodia dhe prej këndej në lidhje të afërt me muzikën, shpesh e komponuar muzikisht, ndërsa ndarja tjetër është poashtu shprehje e drejtpërdrejtë e emocioneve, por e meocioneve të inspiruara nga ndonjë mendim mbi jetën dhe botën. Në të vërtetë, elementi ideor e përshkon tërë lirikën, sepse poeti nuk mund të këndojë e të mos mendojë mbi gjërat dhe dukuritë rreth vetes dhe të mos tregojë ndonjë të vërtetë për to, por në vjershën meditative theksohet qartë pikërisht karakteri meditativ i raportit të poetit ndaj botës. Këto janë vjersha në të cilat poetin e nxitin disa çështje të përgjithshme mbi jetën dhe vdekjen, ekzistimin e njeriut në botë dhe qëllimet e këtij ekzistimi, shtegtimet e fundit të tij për njohjen e botës etj. Sidomos lirika e sotme është e inspiruar me këto çështje dhe prej këndej në të dominon elementi meditativ.

Kuptohet, edhe kjo ndarje është vetëm teorike dhe e kushtëzuar, sepse jo vetëm që një poet e shkruan edhe njërën edhe tjetrën vjershë, por edhe në vjershat e veçanta gjenden edhe njëri edhe tjetri element. Prandaj secila ndarje e lirikës në lloje bëhet pikësëpari nga nevoja që me sistematizimin e temave kryesore të saj të tregohet në motivet themelore tematike të poetëve lirikë, të cilat secili poet i formëson në mënyrën e vet në pajtim me individualitetin poetik, por në harmoni me kërkesat

teorike të cilat zotërojnë në kohën e tij për llojin e veçantë të lirikës.

Lirika përshkruese (lat. describere – *përshkruaj*) – është poezi lirike përmes së cilës poeti përshkruan bukuritë e natyrës dhe dukuritë e saj. Ai shumë shpesh e lidh dispunimin e vet personal me ndonjë dukuri në natyrë e cila i përgjigjet dispunimit të tij. Përshkrimi i natyrës është vetëm kornizë për mendimet dhe ndjenjat e poetit. Poeti gëzohet me rastin e lindjes së diellit ose ardhjes së pranverës, ose pikëllohet me rastin e perëndimit të diellit ose vdekjes së natyrës në vjeshtë etj. Nganjëherë në poezinë përshkruese ka vlera të mëvetësishme dhe poeti jep vetëm tablo të natyrës, duke u kënaqur me bukurinë e saj. Ajo shpesh merr kuptim simbolik, duke e orientuar mendimin dhe ndjenjën tonë në drejtim të disa konkludimeve të përgjithshme etj. Në letërsinë shqipe vjersha përshkruese kanë shkruar shumë poetë, si: Naim Frashëri, Ndre Mjeda, Kristo Floqi, Filip Shiroka, Asdreni, Lasgush Poradeci e shumë të tjerë.

Hëna plot pesëmbëdhjetë
N'anët të qiellit po ndrin,
Bota është gjith'e qetë,
Gjësendi nukë pipërrin.

Qielli ësht'i qëruar,
I kulluar posi ari,
I fjetur e i qetuar,
Syri s'i nginjetë së pari.

Veriu fryn pak ngadale,
Njerës, kafshë, shpes e fletë,
Pyje, shkëmbenj, fusha, male
Të gjithë janë qetë.

Maji ka sjellë nga Zoti,
Shumë bekime e urata,
Është xbukurua moti
Dhe n'ar'është veshur nata.

Ka rrjedhur si uj'erëgjendi
Më të gjithë anët një dritë
Dhe prej soje gjithë vëndi
Është bërë posi ditë.

Buruar një uj'i artë
E dhen'e ka xbukuruar,
Majat e malit të lartë
Dhe gërxhet i ka bardhuar.

Mi brigj'e mi shesh'e drurë
Dhe përmi det drita bije,
E mi shkëmbenj e mi gurë,
Dhe vise, që jan'në hije.

Nata është fort e qetë,
Dhe gjith'i ka zënë gjumi,
Vetëm përrënjt'e rrëketë
Ligjërojnë, edhe lumi.

Që oshëtin duke shkuar,
Nxjer një zë plot ëmbëlsirë,
Dhe ikën duke kënduar,
Sa vete bukur e mirë!

ulet kanë lulëzuar,
Vjen një erë fort e mirë,
Drurët janë ngarkuar
Dhe bar-ratë kanë mbirë.

Dhitë, kecërit e dhëntë
E shqerat janë tulitur,
Rrinë zgjuar vetëm qëntë,
Nëpër ledhe janë shtritur.

Se nga dëgjonte thëllëza
Që thotë tri katër fjalë
Nëpër brin'e nëpër rrëza
Dhe deti ka pakë valë.

Një zë tjatër tanë dëgjonj,
Që zëmrën ma përvëlon,
U doqçë më s'munt ta duronj,
Bilbili ka zënë e këndon!

iej, yj e dhé, pushoni!
Tani juve kush u dëgjon?
Vini veshin'edhe dëgjoni.
Bilbili, bilbili këndon.

O bilbil, e di se ç'thua,
Andaj zër'i bukur i yt
Ma dogji shpirtin mua
Edhe gjum s'më hyn në syt.
(Naim Frashëri, *Bilbili*, *Vepra*, *Beograd*, 1963, f.*62*,*3*,*4*)

Lirika erotike (gr. éros – *dashur*i) – është vjershë lirike ku ndjenja themelore është ndjenja e dashurisë ndaj personit të gjinisë tjetër. Kjo është një nga ndjenjat më të shpeshta që është kënduar në poezinë lirike, e cila mund të varirojë nga ndjenja shqisore, platonike e dashurisë deri te raporti më spiritual ndaj gruas ideale. Është një nga llojet më të lëvruara të poezisë lirike. Ajo është lëvruar që nga kohërat më të vjetra dhe lëvrohet edhe sot. Në këto poezi zakonisht poeti përshkruan bukurinë fizike të mashkullit a të femrës, gëzimet dhe hidhërimet, vuajtjet që shkakton ndarja e të dashuruarve etj.

Poetët më të njohur që kanë shkruar poezi erotike janë: Alkeu, Safoja, Anakreonti – te grekët; Tibuli, Propreci, Katuli – te romakët; Bajroni, Sheli, Kitsi – te anglezët; Gëte, Shiler, Hajne – te gjermanët; Ronsar, A. Dë Myse, Lamartini, Bodleri – te francezët; Petrarka, Leopardi, Karduçi – te italianët; Pushkini, Lermaontovi, Jesenini – te rusët; kurse në letërsinë shqipe këtë lloj poezie e kanë shkruar: Zef Serembe, Naim Frashëri, Andon Zako – Çajupi, Lasgush Poradeci, Millosh Gjergj Nikolla – Migjeni e shumë të tjerë.

E mba mënt, moj Marë,
dashurin'e parë?

Në lule me erë
putheshim ngaherë,

Njeri nuk e gjegji,
se jeshmë të vegji.

dhe si burr'e grua
Losnim nënë ftua.

Unë pa ty s'rrojë,
vij'e të kërkojë;
ti pa mua s'rroje,
vij'e më kërkoje.

Një ditë, të dyza
losnim mbyla-syza*:*
u fshyem pa dukur
Në ferra, në gurë,
u fshem kaqë bukur,
sa s'u gjëntm'do kurrë...

(Çajupi, *Dashuria F.*, *Vepra*, *1970, f. 73-74*).

Lirika atdhetare (*patriotike)* – është një nga vjershat më të lëvruara në poezinë lirike. Kjo vjershë krijohet (lind) kur poeti inspirohet (frymëzohet) nga ndjenjat kolektive të kombit të tij ose të një shtrese shoqërore. Edhe këtu poeti duhet që ndjenjën kolektive ta përjetojë si ndjenjë të vete, personale, me çka vjersha e tij do të jetë e sinqertë, e ngrohtë dhe shqetësuese në të njëjtën kohë. Kjo lloj vjershe shkruhet veçanërisht në kohën e luftërave nacionale kundër ivadimeve të huaja ose në kohërat e zgjimit nacional dhe të zhvillimit të fuqishëm të vetëdijes nacionale (te ne gjatë tërë shekullit XIX, në fillim të shekullit XX, në kohën e luftërave ballkanike dhe në kohën e Luftës së Parë Botërore, sidomos në kohën e LANÇ-së e deri më sot). Këtë lloj poezie e kanë lëvruar: N.Frashëri, Ndre Mjeda, A.Z.Çajupi, F.Shiroka, M.Grameno, A. Asllani, L.Poradeci, F.Noli etj.

E dashura mëmëdhe,
të dua dhe kshtu si je!

Qiameti, shkretëtira!
Zogu vete ze folenë,

Po kur të të sho të lirë,
do të të dua më mirë.
Për Shqipëri dëshërojmë

Qajni pyje, fusha, gurë,
qajni male me tëborë!
Shqipëria mbet e gjorë
dhe nukë she dritë kurrë:
një mjergul e keq'e shkretë
e ka mbuluar përjetë!
Një gazep, një errëcirë!
Vetëtit edhe gjëmon!
Rojmë me zemër të ngrirë,
nga frika kurkush s'gëzon!
Njerzitë kurrë s'këndojnë
dhe bilbilëtë vajtojnë!

njeriu le mëmëdhenë
se mbretëron egërcira!

se në vënt të huaj rojmë.

Robërinë si duron,
o moj Shqipëri e mjerë?
Shpëtove vënde të tjerë,
Shqipëtarë, bëni benë
të lëftoni për atdhenë.

E dashura mëmëdhe,
të dua dhe kshtu si je!
po kur të të sho të lirë,
do të të dua më mirë.

(Çajupi, *Robëria*, *Vepra, 1970*, *f. 59-60*)

Lirika sociale - shoqërore – trajton tema dhe motive nga jeta e shtresave të varfëra të shoqërisë. Në të shprehet revolta dhe protesta e poetit ndaj padrejtësive që u bëhen shtresave të varfëra dhe të shtypura të shoqërisë, duke akuzuar shkaktarët kryesorë të një gjendjeje të tillë mjeruese. Në këtë lloj të poezisë lirike poeti shpreh idealet e tij për një barazi shoqërore dhe të lumtur të të gjithë pëfaqësuesve të shoqërisë. Nga kjo, kjo poezi përshkohet nga gjendja e fuqishme humanitare dhe shquhet për efektet e saj artistike. Janë të shumtë shkrimtarët që e kanë lëvruar këtë lloj poezie si në letërsinë e përgjithshme, ashtu edhe në letërsinë shqipe. Në mesin e tyre po përmendim: Viktor Ygonë,

Hajnen, Pushkinin, Lermantovin, nga letërsia e huaj, kurse në letërsinë shqipe poezi sociale kanë shkruar: Naim Frashëri (*Të varfërit*), Ndre Mjeda (*I mbetuni*, *Shtegtari*, *Andrra e jetës*), Çajupi (*Fshati im*, *Kurbeti*, *Misiri, Korriku*), Migjeni (*Poema e mjerimt*, *Lagja e varfun*, *Baladë qytetse*, *Recital i malsorit*, *Kanga e dhimbës krenare*, *Fragment* etj.)

Nga mshira e pamshirve
lypsi i vogël gjallonte.
Jetën e rrokullote
nepër udha të ndyta
nepër skâjë t'errta
nepër pragje të ngurta
ndër besime të rrejta.
Por një ditë, kur mshira e diellit shteri,
Në gjoks ndjeu si e theri
një dhimbë e re – qi mnija
e përfton ndër flija
të skamit.
Dhe – dje lyps i vogël,

por sot diçka tjetër –
si ahmarrës i vjetër,
një fjalë të randë menonte
botës t'ia dikonte...
Fytin egërdhishte
fjalën për me nxjerrun
që mnija e ksh shterun
dhe që në gjuë vdiste...
Por i hutuem, mbet ndejun
në kryqzimin e udhve,
Rrotat e utove
shpejt mbi te kaluen
dhe e ... qetsuen

(Migjeni, *Poezi e prozë*, *Fagment*, *Beograd*, *1963*, *f.46*)

Lirika meditative (mendimtare) - është vjershë lirike në të cilën poeti shpreh raportin e tij të thellë emocional me rastin e mendimit që e mundon. Në vjershat e tilla poetët këndojnë për ndonjë të vërtetë filozofike mbi botën, jetën dhe

njeriun në përgjithësi. Me idetë e veta rreth ndonjë problemi këta poetë bëhen edhe paraprijës të së vërtetës. Në letërsinë tonë poezinë meditative e kanë lëvruar Pjetër Budi, Zef Serembe, Pjetër Zarishi, Leonardo de Martino, Naimi, Migjeni etj.

Përditë perëndojnë zotat
dhe rrëshqasin trajtat e tyne
mbi vjet dhe shekuj
dhe tash s'po dihet ma kush asht zot e kush njeri..
Ndër tru të njerzimit zoti galuc ka ndenjun.
Vetvetes me gisht tamthat i ka biruemun
në shenj të pendimit
dhe bërtet në kulm të hidhnimit:
çka, çka krijova?

E njeriu nuk e di
a asht zoti pjella e tij
apo ai vetë pjella e zotit,
por e shef se asht kot i kotit
me mendue mbi idhull
që nuk përgjegj.

Dhe tash s'po dihet ma kush asht zot e kush njeri.
Ka ardhë një kohë
në të cilën njerzit po kuptohen fare mirë
për me ndërtue kullën e Babilonit,
dhe në majë të kullës, në majë të majës së fronit
ka me hyp njeriu

dhe ka me thirrë:

Perëndi, ku je?

(Migjeni, *Parathanja e parathanjeve*, *Poezia shqipe*, *1972*, *f.7-8*).

Lirika e përshpirtshme (relegjioze) – ka karakter religjioz në të cilën poeti shpreh pikëpamjet e tij religjioze, të mirave që njeriut ia ka dhuruar perëndia etj.

Lirika moderne – është një zhanër letrar që i përket shekullit XX. Tematikën dhe motivet i merr nga të gjitha fushat e dijes njerëzore, nga fusha e atomistikës dhe astrofizika e deri te elektronika dhe nga të gjitha drejtimet e filozofisë moderne. Ajo pjekurinë e saj do ta arrijë në vitet e 20-ta dhe të 30-ta, kurse suksesin më të madh dhe ndikimin e saj do ta arrijë pas Luftës së II Botërore.

Themelues të lirikës moderne konsiderohen poetët francezë Sharl Bodler, Artur Rembo dhe Stefan Malarme, të cilët pasohen nga një varg poetësh të popujve të tjerë, Sipas Sharl Bodlerit poeti modern është bir i **qytetit të madh**; ai me sensibilitetin e tij neurastik zbret deri në fund të rënies fizike dhe morale të njeriut, por në të njëjtën kohë dhe në atë dhe- mbje dhe vuajtje gjen inspirimet për ta krijuar poezinë e vet, ”*Lulet e së keqes*” së tij. Dhembja është e vetmja gjendje fisnike nga e cila poeti ngjitet në sferën e idealit, ku zbulon lidhjet e fshehta midis materies dhe shpirtit, midis senzacioneve shqisore dhe kuptimit të thellë i cili fshihet prapa gjërave të shfaqura. Shprehja individuale dhe origjinale në veçanti ka rëndësi themelore për lirkën moderne si dhe për çdo lirikë tjetër. Duke theksuar se

ekziston një thyerje e caktuar me poezinë paraprake, kjo nuk do të thotë se kjo është e shkëputur plotësisht nga tradita. Poezia moderne ndryshon nga poezia tradicionale, nga ajo romantike, ku ndjenja e dhembjes në poezinë moderne zëvendësohet me me një ndjenjë të pazakonshme. Edhe poezia moderne kultivon disa lloje të poezisë tradicionale. Karakteristikë e poezisë moderne është vargu i lirë, por kjo s'do të thotë se poetët modernë nuk shkruajnë në vargun e matur. Edhe poetët modernë përdorin disa forma të poezisë tradicionale, siç është p.sh. soneti. Edhe poezia moderne zanafillën e saj e ka në letërsinë e vjetër greke e romake, në Bibël, në psalmet (lloj i veçantë i vjershës ku këndohet për kotësinë e jetës dhe të lidhjes me perëndinë) ose në Këngët mbi këngët etj.

Personaliteti i njeriut, krizat e tij, ëndrrat dhe agonia janë temat më të shpeshta në krijimet letrare. Andaj edhe shkrimtarët e kësaj kohe të shqetësuar dhe çorientuar tërhiqen në botën e tyre personale dhe intime. Këta krijues të hutuar përpiqen që me anë të introspeksionit dhe iracionalitetit të shpjegojnë fatin e pasigurt dhe jetën e shqetësuar të njeriut bashkëkohor. E veçuar nga realiteti shoqëror, kjo letërsi shpesh e lë anash përmbajtjen dhe të vërtetën artistike, dhe me këtë rast rëndësi të veçantë u kushton elementeve formale – gjuhës, stilit, shprehjes dhe formës në përgjithësi. Rëndësi të veçantë i kushtojnë gjuhës. Njëri nga poetët më të shquar të poezisë moderne evropiane, poeti francez, Bodleri, atëbotë këndonte: "Bukuri, eja, nga parajsi ose nga ferri - krejt njësoj", kurse poeti dhe esteti i njohur Pol Valeri shkruante se "dyshimi është ai që shpie kah forma". Në kultin e formës kishte edhe skajshmëri të papranueshme, ndryshime dhe

konstrukte nga më të çuditshmet, por e gjithë kjo, fundi i fundit, edhe e ruante krizën ideore dhe morale të krijuesve të saj. Me gjithë këtë letërsia e asaj kohe në shumëçka e çoi përpara shprehjen dhe format e më hershme të krijimtarisë artistike, prandaj ajo paraqet një hap përpara sidomos në pasurimin dhe nuancimin stilistik të figurave dhe të fjalëve poetike.

Natyra është tempull ku nga shtyllat e gjalla
Dëgjohen nganjëherë fjalë të paqarta;
Njeriu kalon në të nëpër pyllin e simboleve
Të cilët e shikojnë me shikim të sinqertë.

Si oshëtima të gjata që në largësi shkrihen
Në unitetin e errët dhe të thellë,
Të mëdh si nata dhe si drita,
Aromat, ngjyrat dhe tingujt i përgjigjen njëri-tjetrit.

Ka aroma të freskëta si trupi i fëmijës,
Të ëmbla si oboa, të gjelbër si livadhet
-Të tjerat, të prishura, të pasura dhe fitimtare.

Të cilat përhapen si gjëra të pafund,
Si qehlibar, myshk, mirrë dhe temjan,
Të cilët këndojnë entuziazmin e shpirtit dhe shqisave.

Kjo vjershë e Sharl Bodlerit (Charles Baudelaire, 1821-1667), poetit francez francez, krijuesit të përmbledhjes së njohur "Lulet e së keqes" (Les *fleurs dy mal*, 1857, 1861), në gjuhën

franceze mban titullin *Correspondaces*. Ky titull përkthesht në mënyrë të ndryshme, si: lidhjet, ndërsjellshmëritë, pajtueshmëritë. Titulli korresponencat është më i afërt me atë se ç'përmban në vete vjersha: të gjitha gjërat dhe dukuritë, qofshin ato materiale apo shpirtërore, korrespondojnë me njëra-tjetrën, i përgjigjen njëri-tjetrit, pajtohen etj. Natyra është një tempull i tërë, ku dëgjohen nganjëherë disa zëra si oshëtima dhe në të cilën aromat, ngjyrat dhe zërat i përgjigjen njëri-tjetrit (përzihen dhe shkrihen). Të gjitha këto aroma të ndryshme, zëra dhe ngjyra flasin mbi lidhjet midis shqisave dhe shpirtit tonë. Kjo vjershë konsiderohet ***program poetik*** i shkollës së re, e cila në vitet e tetëdhjeta të shekullit të kaluar është quajtur *shkolla e* ***simbolizmit.*** Simbolistët shpallën autonominë e plotë të artit, i cili bëhet qëllim më vete dhe "fushë e ligjshme" e të cilit është "**e bukura" (**Edgar Alan Poe). Kjo solli deri te forma e rafinuar, deri te rafinimi i figurave poetike, i vesifikacionit dhe i shprehjes gjuhësore, Simbolika tingëllore dhe muzikaliteti i vargut janë rezultat i përpjekjeve simboliste në poezi. Sinestezioni, si figurë gjuhësore në të cilën përzihen perceptimet e shqisave të ndryshm edhe e cila duhet ta shprehë lidhjen e tingujve, ngjyrërave, aromave dhe të idesë, bëhet njëra nga mjetet më të shpeshta stilistike për realizimin e begatisë së lidhjeve të reja të fjalëve, figurave dhe kuptimeve të tyre. Tingujt fitojnë vlerën e tyre pikturale dhe muzikore, së bashku me simbolikën e tyre ideore. Dmth. nga fjalët, nga gjuha, poeti krijon muzikën e vjershës para së gjithash. Kështu "a-ja është e zezë, b-ja e bardhë, i-ja e kuqe, o-ja e kaltër, u-ja e gjelbër" këndonte Rembo në vjershën e tij "*Zanore*t" duke gjetur te këta tinguj lidhje të çuditshme

kuptimore të sendeve konkrete dhe të ngjyrërave dhe tingujve të tyre. Ndoshta më së miri natyrën fluide dhe spirituoze të poezisë simboliste e ka shprehur poeti Pol Verlen (Paul Verlaine, 1844-1896), në vjershën e tij të njohur *Arti poetik* (*L'art poetique, 1874).*

Muzikë, muzikë para së gjithash,
Andaj më shumë e dua vargun tek –
Të pacaktuar dhe i derdhur në ajër,
Pa asgjë në të që synon dhe dëshpëron.
....
Sepse ne e duam vetë Nuancën,
Oh! Nuanca e vetmja lidh
ëndrrën me gjumin dhe flautën me bririn.

Ik sa më larg nga Poenta vrastare,
Nga Shpirti mizor dhe Qeshja e papastër,
Të cilët mund t'i lotojnë sytë e Azurit,-
Ik nga ajo hudhra e kuzhinës maloke.

Elokuencës theja qafën!
Do të bësh mirë nëse në punë
Ta mësosh pak Rimën.
Po s'pate kujdes për të, ajo do të tretet kush e di se ku?
....
Muzikë, muzikë para së gjithash!
Le të jetë me flatra vargu yt
Le të ndjehet se shpejton nga një shpirt

Kah qiejt e tjerë dhe dashuritë e tjera.

Vargu yt le të jetë avanturë e bukur
E bartur mbi krahët e erës së mëngjesit,
Që kundërmon në nanen dhe shpirtin e nanes,
Çdo gjë tjetër është vetëm – “literaturë”.

Smbolistët trajtojnë tema të cilat më parë ishin krejt të panjohura. Motivi i vetmisë, ndodhitë e natës, qetësia, viset e vetmuara, peizazhet e natës, të përshkuara me mallin e pashpjeguar, ishin motive më të shpeshta të simbolistëve. Njeriu i vetmuar i cili në botën e sendeve dhe të natyrës ecën zakonisht i vetëm. Përfaqësuesit kryesor të poezisë moderne (Pol Verlen, Artur Rembo, Stefan Malarme) me poezitë dhe me artikujt e tyre programorë krijuan teorinë e simbolizmit, të cilën e mbështetën në qëndrimet teorike dhe praktikën poetike të Sharl Bodlerit i cili bashkë me Verlenin paraqesin veçoritë kryesore të poezisë lirike, për të cilat folëm më lart.

POEZIA EPIKE

Ekzistojnë dallime qenësore midis poezisë lirike dhe poezisë epike.

Për dallim nga poezia lirike, në poezinë epike raporti midis poetit ose rrëfimtarit dhe botës, është krejt ndryshe nga ajo e poezisë lirike. Poeti ose rrëfimtari në poezinë epike rrëfen për ndonjë ngjarje që ka ndodhur në të kaluarën, e cila ka përfunduar dhe është e pandryshueshme. Poeti, si rrëfimtar, qëndron jashtë ngjarjes; shkrirja dhe përshkimi në njëri tjetrin, i poetit dhe i botës, si në lirikë, këtu nuk mdodh. Nga një distancë nga ngjarja, poeti në gjendje të qetë të vëzhgimit dhe meditimit, përshkruan jetën e cila është zhvilluar dhe ka përfunduar në nj pjesë të kohës; ai i interesohet të përshkruajë çdo detaj (hollësi) në zhvilimin e ngjarjes, andaj edhe ndalet edhe në shumë hollësi, dhe nuk nxiton ta përfundojë rrëfimin. "Qëllimi i poetit epik qëndron në çdo pikë të lëvizjes së tij; prandaj nuk nxiton me padurim drejt një qëllimi, por na zbavit me dashuri në çdo hap"(Fridrih Shlegel). Nga kjo, elementet e veçanta në epikë kanë rëndësi të pakrahasueshme sesa në lirkë, kurse veprimi epik zhvillohet ngadalë, duke qëndruar çast në disa elemente jashtë rrjedhës së veprimit kryesor. (refleksionet, ndërfutjet, episodet). Të gjitha këto detaje (hollësi) kanë rëndësi si pjesë e tërësisë së përgjithshme, por e ruajnë edhe rolin e tyre të mëvetësishëm relativ dhe kanë vlerë edhe të marra si të veçanta.

I larguar dhe i veçuar nga ngjarjet për të cilat flet, poeti i ekpozon ato ngjarje në vetën e tretë, sikur ai i cili i vëzhgon dhe

dëshmon anash, duke u përpjekur që sa më objektivisht t'i përshkruajë të gjithë pjesëmarrësit në ato ngjarje dhe t'u kushtojë vëmendje të njëjtë të gjitha çasteve në to. Prandaj për poezinë epike thuhet se është objektive, përkundër subjektivitetit të poezisë lirike. Çdo artist ka qëndrim të thellë ndaj jetës, për çka edhe në poezinë epike ndjehet se prirja dhe simpatia e poetit u kushtohet personazheve të mirë dhe fisnikë, kurse urrejtja dhe përbuzja – të poshtërve. Personazhet të cilët e tërheqin më së shumti vëmendjen dhe prirjen tonë quhen heronj.

Me që rrëfen mbi ngjarjet të cilat janë zhvilluar dhe të cilat i njeh mirë, poeti epik rrëfen nga pozita e autorit të gjithdijshëm. Ai qysh më parë e di se si do zhvillohen ngjarjet, sepse ato tashmë kanë ndodhur; ai u hy " nën lëkurë" personazheve të tij, duke ditur se ç'kanë menduar dhe ç'kanë ndjerë ata, ç'kanë folur dhe si janë sjellë.

Megjithatë, në poezinë epike në vargje (*epi* dhe *kënga epike*) si dhe në poezinë epike në prozë (*romani dhe tregimi*), situata themelore e poetit epik për të rrëfyer mbi ngjarjet e kaluara dhe për të folur për këtë në vetën e tretë, mund të ndryshojë. Në të vërtetë, derisa poezia epike në vargje (*epi* ose *epopeja*), flet për disa ngjarje dhe personazhe të cilët kanë rëndësi për tërë kolektivin (fisin, popullin), romani dhe tregimi rrëfejnë për jetën private të individit. Për këtë arsye edhe ndryshon edhe figura e poetit ose e rrëfimtarit; në rastin e parë ai duhet të jetë autor i gjithdijshm, i cili di për çdo hollësi të ngjarjes dhe me kompetencë zotëron me materien mbi të cilën flet; i dyti, romancieri ose rrëfimtari, nuk është e domosdoshme të jetë tregimtar besnik; ndonjëherë, në vend të tij, rrëfen ndonjë nga

personazhet e romanit ose të tregimit, rrëfimi është në veten e parë, kurse vetë rrëfimi mund të jetë një lloj historie, me ç'rast merr karakter lirik.

Përveç rrëfimit dhe rrëfimtarit, si ndërmjetësues midis ngjarjeve të kaluara dhe lexuesve (dëgjuesve), elemente përbërëse të poezisë epike janë edhe fabula dhe personazhi. Fabula zakonisht paraqet ngjarje të njohura, kryesisht nga e kaluara historike dhe mitologjike e popujve të ndryshëm, kurse pesonazhet janë kryesisht trima ose heronj, të cilët përfaqësojnë cilësitë e gjithë popullit për të cilin bëhet fjalë.

Poezia epike dallon nga poezia lirike edhe për nga teknika e ndërtimit, që ndryshe quhet *teknikë epike*. Veprimi në poezinë epike duhet të zhvillohet për një kohë të gjatë. Ajo kërkon të zhvillohet në hapësirë dhe në kohë, në veprimet e personazheve, në ngjarjet e veçanta, për t'u plotësuar njohja artistike epike e botës dhe e shoqërisë. Poeti epik e ngadalëson ose e frenon veprimin dhe mjetet që i përdor për këtë qëllim janë ***digresioni*** (*lat. digressio – largim nga lënda*), duke futur në ngjarjen kryesore një varg detajesh ose hollësish të cilat e ngadalësojnë ngjarjen, e ***retardojnë*** fillimin e zhvillimit të veprimit. Poeti, më tutje, në rrjedhën kryesore të veprimit fut edhe tërësi të mëvetësishme, tërësi të rrumbullakësuara, të cilat i quajmë ***episode*** (*gr. epeisódos – i ndërfutur*), të cilat nganjëherë kanë rëndësi të madhe artistike. Veç episodeve poeti epik me shumicë i shfrytëzon edhe krahasimet epike të cilat janë shumë të rëndësishme për stilin dhe gjuhën e poezisë epike. Poeti epik shpesh përdor edhe ***përsëritjet***, ku përsëriten fjalët e dikujt, ose disa mendime, ose përshkrime; ripërtëritën disa situata, dialogë

dhe motive, kështu që veprimi epik bëhet më i afërt, më i drejtpërdrejtë dhe më plastik. Të gjitha këto veprime stilistike në zhvillimin e veprimit epik (digresionet, episodet, përsëritjet), hyjnë në një koncept më të gjerë të retadacionit ose të ngadalësimit të veprimit, të cilit i paraprin një ***hyrje*** e shkurtër, ku thirren hyjnitë për ndihmë dhe parashtrohet tema e vjershës. Së fundi, epitetet e përhershme, hyrjet e njëjta në veprim, fillimet e ngjashme ose të njëjta të përshkrimit dhe përfundimi, ndikojnë në tërësinë e qëndrueshme të veprës epike.

LLOJET E POEZISË EPIKE

Pavarësisht nga mënyra e paraqitjes së proceseve jetësore në të cilat realizohet drama e personazheve të zgjedhur, veprat epike mund të sistemohen ose të grupohen në: *poezinë epike në vargje* ku bëjnë pjesë *kënga epike* dhe *epopeja* (*epi*), dhe në *poezinë epike në prozë*, ku bëjnë pjesë *tregimi*, *novela* dhe *romani.* Kuptohet se edhe njëra edhe tjetra kanë nënllojet e tyre; poezia epike në vargje përfshin në vete: *idilën*, *poemën romantike*, kurse *poezia epike në prozë*: *anekdotën*, *skicën, rrëfenjën,* shumë lloje që qëndrojnë midis poezisë epike, nga një anë dhe poezisë didaktike (mësimore) (përrallëzat, parabolat), historisë, filozofisë etj, nga ana tjetër. Këtu do të merren në shqyrtim ato lloje të poezisë epike më tipike. Të theksojm se ka edhe epe të shkruar në prozë ("Telemaku" i Marmontelit), si dhe tregime dhe romane në vargje ("*Eugjen Onjegini*"i Pushkinit, "Enoh *Arden*" i Tenisonit). Të parat mund të llogariten edhe në romane, kurse të dytat dalin nga kuadri i epikës së pastër dhe shumë pjesë të tyre bëjnë pjesë në lirikë.

Poezia epike në vargje është krijuar në periodat më të vjetra të zhvillimit të letërsisë dhe atë e kanë kultivuar të gjithë popujt deri në shekullin XVIII dhe pjesërisht deri në gjysmën e shekullit XIX. Poezia epike në prozë, sidomos lloji më kryesor i saj – romani, edhe pse ka qenë i njohur nga koha antike, në kuptimin modern u krijua në shekullin XVII, ashtu që në shekullin XVIII të zhvillohet në formën e tij të plotë dhe që në shekullin XX

plotësisht ta zëvendësojë epopenë, ashtu që romani u bë “epope e ditëve tona” (Bjelinski). Për këtë arsye disa teoricinë e ndajnë romanin dhe tregimin në gjini të veçanta letrare (gjini latrare romansore).

Poezia epike në vargje - u krijua si krijim popullor, si krijim kolektiv i gjithë popullit. Epet më të vjetra popullore kanë qenë epet greke *“Iliada*” dhe “*Odiseja*”, të cilët i mëvishen poeti Homer, i cili ka jetuar përafërsisht në shekullin VIII p.e.s. Pavarësisht se këto vepra janë vërtetë krijime të një poeti të caktuar ose në emrin e Homerit fshihet një varg poetësh nga populli, të cilët kanë i krijuar epet greke, këto vepra konsiderohen si epe popullore, sepse në to është shprehur mendimi kolektiv dhe besimet e një populli në shkallën më të ulët të jetës së tij popullore dhe shtetërore (shekujt X-VIII p.e.s.). Vjetërsi të njëjtë kanë edhe epet popullore indase “*Mahabharata”* (shek. IV p.e.s. – shek. IV i e,s.) dhe “*Ramajana*” (shek IV ose III p.e.s.) dhe “*Gilgameshi*” babilonas. Nga epet më të reja popullore më të njohur janë: “*Kënga e Rolandit*”, te francezët, “*Kënga mbi Nybelungët* te gjermanët, “*Eda*” te islandezët, “*Kalevala*” te finlandezët etj.

Në të njëjtën kohë, që nga natika e këndej, poetët e veçantë filluan të shkruajnë epe sipas shembullit të “Iliadës” dhe “Odisesë”. Këto janë epe artistike, krijime të poetëve të veçantë, të cilët në veçoritë e tyre kryesore ishin imitime të epeve popullore greke. Kështu poeti romak Virgjili shkroi “*Eneidën”*, poetët italianë Taso dhe Ariosto: i pari shkroi *“Jerusalemi* i *çliruar*”, kurse i dyti “*Rolandi i çmendur*”, poeti gjerman Klopshtok

shkroi epin me emrin "*Mesiada*", poeti rus Lomonosov "*Petriada*", Naim Frashëri "*Histori e Skënderbeut*", Gjergj Fishta "*Lahuta e malcisë*" etj.

Epopeja ose epi (gr. epos – *fjalë*, *rrëfim*) është një nga llojet më të vjetra të poezisë epike, e cila së pari u shfaq si krijim popullor dhe merret si lloj klasik dhe më i pastër i gjinisë epike.

Epopeja ose epi është forma më e gjerë epike e cila ka një zhvillim të pasur historik. Epet i njohin thuajse të gjith popujt. Edhe epet, si edhe veprat e tjera letrare, janë krijuar në situata të ndryshme historike. Ai krijohet në ato periudha kur popullit dhe shoqërisë i kanoset ndonjë rrezik shfarosës, dhe nuk kultivohet në epokat e sigurisë, të optimizmit dhe të fuqisë. Kështu, p.sh. poezia jonë popullore u zhvillua në epokën e robërisë turke, kurse rreziku i përhershëm për ruajtjen e pavarësisë nacionale gjatë shekullit XIX, bëri që të gjithë romantikët tanë intensivisht ta kultivojnë poezinë epike. Mentaliteti i njeriut primitiv, tregon gjendjen në të cilën është gjendur njeriu përpara së panjohurës, e cila tek ai shkaktonte pasiguri dhe frikë në një anë dhe entuziazëm në luftën për mposhtjen e së panjohurës nga ana tjetër. Ai e ndjente të dobët veten para forcave objektive të natyrës, të cilave ai u jepte rol mbinatyror. Këto forca ai i mendonte në formën e hyjnive të antropomorfizuara të cilët përzihen në fatet njerëzore. Si rrjedhojë e kësaj bota epike e njeriut ishte botë e së çuditshmes dhe e fantastikes, botë në të cilën antropomorfizohen edhe bimët, edhe kafshët, edhe gjërat. Në pajtim me këtë edhe personazhet e poezisë epike paraqiten në përmasa të mëdha, gjysmëperëndi – gjysmënjerëz, kurse figura

më e shpeshtë në përshkrimin e personazheve është hiperbola. Kur këto forca u ndanë nga gjërat dhe u organizuan si të pavarura, ata morën forma gjigante dhe u bënë hyjni. Të përzier në veprimet njerëzore dhe fatet e tyre, ata u bënë akterë kryesorë në botëkuptimin primitiv mbi botën, i cili shihet në kuptimin mitik të botës, në mit. Këta hyjni ishin të dipunuar ose si mbrojtës ose si armiq ndaj njeriut; më shpesh ndodhte kjo e dyta, sepse ata ishin prodhim i imagjinatës së dobët, të pafuqishme dhe prandaj të njeriut të frikësuar. Prej këndej në mentalitetin primitiv epik fuqishëm zhvillohet domeni i imgjinatës dhe ndjenjës (frika dhe admirimi); bota epike është botë e çuditshme dhe botë poetike në të cilën njeriu krijon tablot dhe përfytyrimet më fantastike të cilat i shikon me sytë naivë, admirues dhe të frikësuar.

Epopeja këndon më shpesh për ngjarjet kolektive (luftërat, ekspeditat, fushatat), një përpjekje kolektive në luftë kundër fuqive natyrore, hyjnore dhe njerëzore. Heroi i epopesë lufton për interesa kolektive (krahaso në epikën tonë popullore Mujin e Halilin dhe heronjtë e tjerë), kurse lufta është e orientuar nga ardhshmëria. Edhe pse këndon për ngjarjet e kaluara, poeti epik sheh në to shembujt heroikë të cilët e frymëzojnë për të ardhshmen. Prandaj edhe epika jonë popullore i ka ngazëllyer romantikët tanë para së gjithash me heroizmin e vet, me shembujt e lavdisë dhe madhështisë së dikurshme, me mbretërinë e Skëndebeut, çfarë paraqiste garanci për lavdinë e sërishme dhe ardhshmërinë. Që kolektivi të arrijë sukses në luftën e tij, i është dashur një udhëheqës, hero, trim, tek i cili janë idealizuar veçoritë më të mira të popullit. Heroi kështu bëhet idol, gjysmëperëndi, përfaqësues i pamposhtur i popullit, i cili

është më i dashur nga hyjnitë, sepse hyjnëtë janë të pavdekshëm dhe nuk rrezikojnë asgjë, kurse heroi është i vedekshëm dhe me ekspozimin e tij rreziqeve shumë më tepër i obligon njerëzit. Nga këndej dalin edhe veçoritë e epopesë në mesin e të cilave po përmedim: ajo shquhet për rrëfimin madhështor mbi ngjarje jo të zakonshme dhe të rëndësishme që zhvillohen në një botë të çuditshme. Në të paraqitet heroizmi kolektiv dhe individual, por edhe vdekja heroike e heronjve. Epopeja thuajse ekskluzivisht është kënduar në vargje.

Epet më shpesh janë klasifikuar sipas lëndës që trajtojnë në disa lloje: ***epi heroik-historik***, në të cilin trajtohet ndonjë ngjarje e rëndësishme historike, e lidhur me jetën dhe veprimin e ndonjë heroi. Në këtë lloj epi përmenden: "*Iliada*" dhe "*Odiseja"* të poetit Homer, "*Mahabharata*" (ku flitet për luftën e madhe në fisin Bharata), "*Ramajana*" (fatkeqësia e Ramës), "*Eneida*" e poetit romak Virgjili etj., ***epi romantik***, "*Rolandi* i *çmendur*" i poetit italian Ludovico Ariosto; ***epi religjioz*** , "*Komedia hyjnore*" e poetit italian, Dante Alighieri, "*Parajsa e humbur*" e poetit anglez, John Milton, "*Mesiada*" e poetit gjerman Friedrich Klopstok, "*Qerbelaja*" e Naim Frashërit etj***., epi idilik*** flet për jetën familjare dhe fatin e njerëzve të thjeshtë, "*Hermani dhe Doroteja*" e poetit gjerman Johann W. Goethe, ***epi heroik-komik***, përpunon personazhe të parëndësishme qesharakë dhe joheronj dhe ngjarje në stilin dhe mënyrën e epikës heroike, ***epi mbi kafshët*** në mënyrë të sinqertë ose komike paraqet shoqërinë dhe fatet njerëzore në figurat e kafshëve "***Dhelpra Raineke***" e poetit gjerman Johann W. Goethe etj., ***epi didaktik*** "*Punët dhe ditët*" të

shkrimtarit grek Hesiod, "***Gjeorgjiket***" e poetit romak Virgjili, ***epi filozofik***, "***Mbi natyrën***" e poetit filozof Tit Kar Lukrecit etj.

Kënga epike – është e një vëllimi shumë më të vogël se epopeja. Në të rrëfehet vetëm për një ngjarje të një rëndësie më të vogël dhe numri i personazheve që merr pjesë në të është më i vogël sesa në ep. Shkurtësia në raport me epin vjen prej andej se gjatë rrjedhës së rrëfimit në këngë nuk futen episode të ndryshme, pjesë të cilat nuk lidhen ngushtë me veprimin kryesor. Epika jonë popullore, siç e dimë, ka vetëm këngë epike, ku bëjnë pjesë ***këngët epike historike*** dhe ***johistorike***. Në mesin e tyre shquhen për bukurinë e tyre artistike këngët e cilklit të Mujit dhe Halilit, pastaj ato të Gjegj Elez Alisë etj.

POEZIA EPIKE – LIRIKE

Poema (*gr. poiema – krijim*) – është një nga llojet e gjinisë liriko-epike e shkruar në vargje. Këtë lloj vjershe ndër të parët e ka shkruar poeti i njohur romantik anglez, Bajroni, në fillim të shekullit XIX. Në të gërshetohen shumë elemente që e karakterizojnë poezinë epike në vargje. Sipas shembullit të tij shumë shkrimtarë romantikë e përvetësuan këtë lloj të poemës epike e cila karakterizohej me një varg tablosh të lidhura dobët dhe shumë fragmente lirike të futura në rrjedhën e rrëfimit epik. Poeti shpesh e ndëpret interpretimin e tij epik me futjen e meditimeve dhe emocioneve peronale, të shprehura në vetën e parë, të cilat nganjëherë s'kanë lidhje të drejtpërdrejta me personazhet dhe ngjarjet në vepër, por shprehin disponimin e përgjithshëm të poetit në atë çast. Në poemë, si rregull, gëshetohen elementet epike me ato lirike, kështu që në disa raste epërsinë e ka elementi epik e në raste të tjera elementi lirik. Duke lexuar poema të ndryshme na bien në sy dy forma të saj: ***poema tregimtare*** dhe ***poema sintezë*** apo ***përgjithësues***e. E para, pra, poema tregimtare shquhet për subjektin e saj të shtjelluar, me personazhe e ngjarje ("Kënga e sprasme e Balës"e Gavril Darës së Ri, "*Heronjtë e Vigut*"e *Kolë Jakovës* etj.), kurse e dyta, poema sintezë ose përgjithësuese thuajse nuk ka fare subjekt dhe personazhe të veçanta të individualizuara, por që shquhet për përshkrimin e një varg tablosh nga jeta shoqërore, me përshkrimet e botës së brendshme të poetit, i cili me ndërhyrjet e tij bën përgjithësime ideore të rëndësishme. Kjo e fundit shquhet

për frymën e fortë lirike të saj, pa lënë jashtë edhe anën epike (në formën e tablove të përgjithshme të jetës). Shembuj të kësaj poeme merren poemat "*Bagëti e bujqësia*"e Naim Frashërit, "*Përse mendohen këto male*"të Ismail Kadaresë, "*Nënë Shqipëri*" e Dritëro Agollit, *"Poema për ata*" e Fahredin Gungës etj.

Në letërsinë shqipe poema është lëvruar me sukses që nga koha e Rilindjes. Ajo fillon me poemën "*Këngët e Milosaos*" të Jeronim de Radës, poemë me përmbajtje atdhetare dhe demokratike, pastaj me poemën e Gavril Darës së Ri "*Kënga e sprasme e Balës*", poemë me frymë atdhetare dhe heroike. Një nga poemat më të bukura të letërsisë së Rilindjes është poema sintezë "*Bagëti e bujqësia*" e poetit tonë të njohur Naim Frashëri, një himn madhështor e plot entuziazëm për natyrën e atdheut dhe për cilësitë e larta shpirtërore të masave punuese fshatare. Naimi do të shkruajë edhe poemën historike "*Histori e Skënderbeut*", kurse Çajupi shkruan poemën e tij satirike me karakter fetar e demokratik "*Baba Musa Lakuriq*", ndërkaq Ndre Mjeda shkruan poemën e tij të njohur "*Andrra e jetës*", poemë me tematikë nga jeta e rëndë e fshatarëve të malësisë, pastaj poemën "*Lirija"*, poemë me karakter atdhetar. Poema, si lloj i poezisë liriko-epike, lëvrohet edhe sot dhe një numër i poetëve tanë kanë shkruar në këtë formë poetike. Në këtë mes po përmendim disa poetë që e kanë lëvruar dhe e lëvrojnë poemën: Aleks Çaçi *"Ashtu Myzeqe*", "*Zarik*a"), Kolë Jakova ("*Heronjtë e Vigut*", "*Tirana*"), Llazër Siliqi ("*Prishtina*", "*Mësuesi"*, "*Erë pranverore*", "*Ringjallja"* etj.), Dritëro Agolli ("*Devoll-Devoll*), "*Toka ime, kënga ime*), "*Nënë Shqipëri*"), Ismail Kadare ("*Përse mendohen këto male*", "*Shqiponjat*

fluturojnë lart", "*Vitet 60"), Fatmir Gjata* ("*Partizani Benko*"), Mark Gurakuqi ("*Gjeto Plaku"),* Fahredin Gunga ("*Poema për ata").*

Balada (*it.ballare*, *provansalisht, ballare*, *balare* – *vallëzoj*) – është një formë shumë e vjetër, shumë më e vjetër se poema. Është një formë shumë e vjetër e vjershës në të gjitha letërsitë. Është me origjinë nga popujt evroveriorë (Angli, Skandinavi). Në të këndohet mbi ndonjë ngjarje tragjike nga historia, përralla ose miti. Në të këndohet rregullisht mbi vuajtjet dhe fatkeqësitë njerëzore, mbi luftën e njeriut me fuqitë e errëta dhe të fshehta, ose me instinktet e brendshme dhe pasionet të cilat zotërojnë me njeriun. Atmosfera e zymtë dhe fryma e vdekjes i japin asaj ngjarje të rënda dhe të errëta. Ajo shquhet për ngjeshurinë e saj: jepen situata të fuqishme dhe të ngjeshura, konflikte të drejtpërdrejta dhe vendime të shpejta. Është lëvruar shumë te popujt e ndryshëm dhe me sukses i ka paraqitur ngjarjet historike. Prandaj në vështrimin e saj ndjehen të theksuara dallimet nacionale. Në letërsinë spanjolle në fillim kishte kuptimin e këngës e cila përshtatej për t'u lojtur. Në letërsinë popullore të popujve romanë, baladat ishin këngë që këndoheshin të përcjella me valle dhe në to rrëfehej për ndonjë ngjarje nga mitologjia ose nga legjendat popullore. Balada shquhet për shkurtësinë e saj,ngjeshurin, dramacitetin dhe përshkrimet mjaft plstike, me vargje madhështore poetike, me mjaft figur dhe entuziazëm romantik. Baladat janë krijuar edhe në letërsinë tonë. Shembuj të tillë në letërsinë tonë populore janë: *Garentina* ose Halil *Garria*, *Konstantini i Vogëlthi*, *Pal Golemi*, *Ymer Aga* etj.

Interes të madh për këtë formë u tregua në shekullin XVIII. Kështu shkrimtari anglez Thomas Percy (Persi) paraqitet me baladat angleze dhe skotlandeze. Më vonë shkruajnë balada të mrekullueshme Johann W. Goethe dhe Friedrich Schiller e të tjerë, ndërsa në letërsinë shqipe Çajupi ("Atdheu *dhe dashuria*", "*Zolejka*"), Zihni Sako (*Komisari)* etj. Si krijues i baladës artistike konsiderohet poeti gjerman August Byrger(1747-1794). Me baladën e tij *Leonora* ndikoi në zhvillimin e mëtejshëm të kësaj forme poetike. Në kohën e romntizmit baladat shërbenin si mjet i përshtatshëmpër të reaguar kundër padrejtësive në shoqërinë e kohës kohës.

Vitua një pun'e madhe,
e bukurë si zorkadhe,
nga gjithë shoqet çquan
dhe gjithë trimat e duan.
Për të tillë bukuri
kush nukë ka dashuri?
Një ditë që vij në krua,
duke ecur mi thua,
poqi një Turk trim të marrë.
Tjetër herë s'e kish parë.
Robatë që kish i ndrinin!
dhe armët i vetëtinin!
Kur shtiu syt'e e pa:
"Vito, të dua! i tha.
Vito, do të të marr grua!"
Vitua u turpërua,

"Unë jam ai që shtie
dhe plumbi dëm nukë bie;
u'jam ai që kam vrarë
bejlerë dhe pashallarë;
dhe kaurë mijë vetë
Kam dërguar n'atë jetë!
Dhe do të trëmbem tani
nga një fusharak si ti?
Tani do ta shoç dhe vetë
kush është trim i vërtetë...
Këto thosh Turku dhe vinte
Po dhe Jorgua e printe;
hodhi armët përdhezë
dhe zuri të sgjesh brezë
që kish qepur Vitua vetë,
si fustan e fermeletë;

po më shumë u hidhërua
dhe ju pëgjeq: "S'je për mua,
se u' një tjetërë dua,
jemi një bes'e një sua.
Po merre fjalënë prapë
dhe shko këtejë me vrapë!
-Kush është më trim se mua,
që do të të marrë për grua?
Ai që jam vluarë
dhe për të martuarë;
është trim sa s'gjendetë,
i mirë sa s'bënetë;
ish vet'i tretë vëla;
kush ka qënë si ata?
Trima sa s'i zinte plumbi!
Njeri vdiq, i dyti humbi.
Jorgjin e la Perëndia
shpresë për mëmën e tia;
ësht i vetëm e jetim,
i dashur'i shpyrtit tim,
dhe nga të tërë më trim;
përdor pallën e anxharë,
ësht i zoti të më marrë!
Ndaj, të lutem, mos më nga,
të mos biesh në hata,
se shejtani punë s'ka!"
Turku me të tilla fjalë,
qiti të shkretënë pallë!
kur e kujtoi, u shëmp;
mos pandeni se u trëmp;
bëri kruqn'e fshiu lotë:
"Jam azër!"hidhet e thotë,
edhe më dorë një thikë
ju vërsul Turkut pa frikë.
Trimi rrëmbeu anxharë
dhe po hidhej si i marrë.
Fryri era, nga rrëmbimi
lëshon flokatenë trimi.
Atje ku qe afëruar,
me gjoks hapët leshëtuar,
ju duk, në grykë të ti,
varturë një hajmal***i***.
Jorgji, kur pa hajmalinë,
sytë përmi të i ngrinë.
"Dale, tha, ashtu më rruash,
po lëftojmë kur të duash!
Po në beson Perëndinë,
kush ta fali hajmalinë?
- Nania në foshnjëri
ma vari për mbarësi.
Po ç'të duetë kjo punë?
- Një të tillë kam dhe unë!
Shuko! Mëma ma ka falë
dhe mua, kur jeshë djalë!"
Të dy trimat hapnë gjitë
dhe shukonin hajmalitë

Nga inati u verdhua
dhe thirri posi dragua:
“N’është m’i zoti nga unë,
le të më dalë këtunë!
kartë,
Në më muntë, besa-besë!
burri yt po le të jesë;
n’e dërgofsha n’atë jetë,
die, do të të marr vetë!”
Vitua shumë u frikua
lot’i vininë si krua,
dhe më shtëpi, duke qarë,
rëfeu ç’i kishtej gjarë.
Po Jargji, kur e ndëgjoi,
veshi armët dhe shkoi,
u ngjit malitë përpjetë
ashtu si ngjitenë retë,
dhe më zë të math si shkëmbi
po thërrit sa tundej vëndi:
“Kush ësht ai q’u lëvdua
Që do të mundet me mua?”
Me zë të math si gjëmimi,
Ju përgjej ahere trimi:

qepur me pë të floritë:
si njëra, si tjetëra,
të dya të vjetëra;
përmbrënda, pshelur me

gjenë nga një kruq të artë!
Mbenë të manriturë
dhe si të godituarë!
Të tillë punë kur panë,
u pushtuanë dhe ranë,
dhe të dy një fjalë thanë:
“Të kam vëla, mori i mjerë!
Nga një bark paskemi lerë!
Jemi një fis e një farë,
jemi të dy Shqipëtarë,
po besa na paska ndarë
sa na bëri për të vrarë!
Sot që dimë vetvetëhenë,
duetë të bëjmë benë
të duamë mëmëdhenë.
Tani të marrëmë malë,
të lëftojmë për lirinë,
të mos kthenemi të gjallë
pa shpëtuar Shqipërinë!
Tani Viton ta harrojmë,
me Turqinë të lëftojmë,
ta dërgojmë nga ka ardhë,
të shomë ditë të bardhë”.

(Çajupi, *Atdheu dhe dashria*, *Vepr*a, *Suboticë*, *1970*, *f.64-67*)

Romansa (spanj. el romance - emërtim për gjuhën popullore spanjolle) këngë në gjuhën popullore ose këngë popullore. Në romansë trajtohen motive rreth heronjve të cilët luftojnë për një ideal të caktuar (për emër, famë, nder, dashuri, atdhe), por ndodhitë erotike të theksuara në veçanti. Është formë letrare e njohur në letërsitë e ndryshme. Në veçanti është kultivuar në Spanjë, në mesjetë, prej nga janë marrë disa motive dhe ndodhi të romansës si formë poetike. Vargu i saj kryesisht është vargu tetërrokësh, një varg që shquhet për muzikalitet, figurshmëri dhe plot ngjyra të gjalla. Në të është kënduar sidomos për heroin spanjol Sidin, i cili ka jetuar në shekullin XII. Në shekullin XVI janë publikuar përmbledhjet e para të romansave me emërtimin romancero. Në kohën e romantizmit u kushtohet kujdes i madh romansave spanjolle. Atëherë përkthehen me të madhe dhe bëhen të njohura edhe në gjith Europën. Janë të njohura romansat e Federik Garsie Lorkës (1898-1936) nga përmbledhja e tij *Romansat cigane.*

Në kuptimin e sotëm, romansa paraqet llojin e vjershës, si në baladë, në të cilën tregohet ndonjë ngjarje ekzotike dhe romantike nga jeta kalorsiake, shpesh e gërshetuar me përjetime dashurore. Atë e shquan rrëfimi i rrjedhshëm dhe i gjallë dhe përfundimi i gëzueshëm dhe i lumtur.

PROZA TREGIMTARE

Romani – si lloj i prozës ekziston që nga koha antike. Në atë kohë nuk është quajtur me këtë emër, por ai kishte disa tipare që e dallonin nga epi; në të vërtetë, ai ishte një prozë letrare zbavitëse. Në të përshkruheshin tema të aventurave dashurore ose tema idilike, pra tema të një rëndësie më të vogël dhe më të ngushtë se temat e epopesë, në të cilën trajtoheshin ngjarje historike të rëndësishme për mbarë popullin. Te grekët e vjetër ky lloj shkrimi u zhvillua sidomos në peiudhën helene (shek.IV –I p.e.s.), kur lindi i ashtuquajturi *romani i vonshëm grek*, në të cilin flitej për dy dashnorë të ndarë, të cilët pas shumë udhëtimesh, maskimesh, burgosjesh, anijembytjesh etj. sërish takohen të lumtur dhe bashkohen ("*Teogeni dhe Heraklea*" të Heliodorit). Po kështu është i njohur edhe *romani idilik* "*Dafnisi dhe Hloja*" nga Longu. Ky tip i romanit grek qe model për romancierët e mëvonshëm deri në shekullin XVIII, kur romani ende definohej si "histori dashurore". Në letërsinë romake romani më i njohur është "*Satirikon*i"i Petronies dhe "*Metamorfoza*t"e Apuleut si dhe "Gomari i artë" i tij, në të cilin gjendet novela e bukur "*Amori dhe Psika*".

Romani u quajt me këtë emër në shekullin XII në Francë, sipas emërtimit "*lingua romana*" ("*gjuha romane*"), gjuhë me të cilën shkruheshin vepra në gjuhën popullore, për dallim nga "*lingua latina*"("*gjuha latine*"), me të cilën shkruheshin vepra erudite. Me emërtimin "*le roman breton*" ("*romani bretonas*"), shenoheshin veprat me origjinë kelte dhe bretone, në të cilat

përshkruheshin aventura dashurore dhe luftarake të kalorësve kristianë. Në Francë këto vepra lexoheshin me dëshirë të madhe dhe shkrimtarët francezë i plotësonin me ngjarje të cilat i trillonin vetë, ashtu që shkallëshkallë u zhvillua *tipi i romanit kalosiak*, jo vetëm në Francë, por edhe në vendet e tjera perëndimore. Romani më i njohur i këtij tipi është romani "*Parsifali*"i shkrimtarit bavaras, Volfram von Eshenbah, nga fillimi i shekullit XIII, në të cilin është lidhur motivi mbi Shën Gralin me motivin mbi mbretin Artur, udhëheqësit kalorsiakë të popullit ketlt. Romanet e mëvonshëm kalorsiakë, siç është "*Amadis Galski*", u janë kushtuar ndërmarrjeve erotike të heronjve të tyre, që kryesisht ka qenë objekt objekt i satirës dhe i parodisë së romanit të njohur të Servantesit "*Don Kishoti*" (në fillim të shekullit XVII). Karikatura e Don Kishotit satirikisht i përqesh ndërmarrjet e heronjve të romaneve kalorsiake, kurse personazhet nga populli paraqitnin fillimet e pikturimit të jetës realiste të renesansës. Kështu "*Don Kishoti*" konsiderohet si roman i parë i cili i ka plotësuar veçoritë e romanit të ri evropian të shekujve XVIII dhe XIX.

Romani, në kuptimin bashkëkohor, është një vepër tregimtare e cila me gjërësinë epike paraqet jetën njerëzore në të gjitha format e saj. Në të pëfshihen një varg ngjarjesh nga jeta dhe një numër personazhesh, në të pikturohet mjedisi, epoka, idetë, me një fjalë, e tërë e tërë ajo ajo që paraqet jetën njerëzore. Në roman nuk paraqitet një ngjarje, ose jeta e një personazhi, por përfshihen më shumë ngjarje të cilat janë të lidhura me njëra-tjetrën, e shkaktojnë njëra-tjetrën, dalin njëra nga tjetra, poashtu edhe personazhet janë në kontakt të pandërprerë dhe në

bashkveprim, dhe veprimi i përfshirë në roman, ndikon si një tërësi organike. Megjegjithatë, në roman kemi ngjarjet kryesore dhe personazhet kryesore rreth të cilave përqëndrohet i gjithë veprimi dhe ngjarja, sepse personzhet dhe ngjarjet dytësore jepen vetëm në atë masë sa është e nevojshme për t'u shpjeguar ngjarjet dhe personazhet kryesore ose vetëm si ilustrim i dukurive dhe i mendimeve të tjera, të kundërta me rrugën jetësore dhe ideore të heroit, gjegjësisht të personazhit kryesor.

Për dallim nga veprat e tjera letrare, në roman nuk paraqitet vetëm një pjesë e jetës së njeriut, por, sipas rregullit, e tërë jeta e heroit kryesor. Shkrimtari në roman e paraqet njeriun në rritje e sipër, përjetimet dhe ngjarjet të cilat ndikojnë në zhvillimin dhe formimin e karakterit të tij dhe në nxitjen e shprehive, mendimeve dhe përcaktimeve të tij ideore. Prandaj, veç veprimit kryesor dhe personazheve kryesore, në roman pashmangshëm shfaqen episode, dmth. ngjarje episodike dhe personazhe episodike, që do të thotë shfaqen ngjarje dytësore ose anësore, në të cilat trajtohet ndonjë çështje sekundare përmes së cilës më mirë ndriçohet ideja kryesore në vepër.

Romani është forma më e popullarizuar letrare, sepse ai më së miri lexohet dhe në të jepet tabloja më e plotë e jetës, të cilën lexuesi e përjeton më thjeshtë sesa në llojet e tjera të veprave letrare. Por, për t'u sqaruar (qartësuar) tabloja e jetës e cila përfshihet në roman, shkrimtari i romanit duhet t'i ruajë proporcionet midis personazheve dhe çdo ngjarje dhe veprim të çdo personazhi ta motivojë, ta arsyetojë ose justifikojë deri në masë të duhur, deri te kuptimi i ngjarjeve dhe i veprimeve të tilla. Përveç kësaj autori i romanit të gjitha situatat dytësore,

episodike, duhet t'i vendosë në raport me veprimin kryesor dhe personazhit kryesor si motivim dhe shpjegim të idesë kryesore dhe të veprimeve të herot të veprës. Çdo kapërcim i kësaj mase ose shpjegimi i pamjaftueshëm i ngjarjeve sporadike e turbullon (errëson) tablon si paraqitje të jetës, e dëmton kompozicionin e romanit, për ç'arsye ai s'mund të ndikojë bindshëm si e vërtetë jetësore në atë materie e cila paraqitet në të, sepse me këtë dëmtohet uniteti i veprimit, i cili është i domosdoshëm në çdo vepër letrare.

Për çdo vepër letrare artistike në përgjithësi, e veçanërisht për romanin, s'është me rëndësi se a ka zgjedhur shkrimtari ngjarje dhe personazhe kryesore, të cilët vërtetë kanë ekzistuar në shoqëri, sepse e vërteta tekstuale vetvetiu nuk ndikon si paraqitje artistike e jetës. Shkrimtari mund t'i shndërrojë ose modifikojë jetët e personazheve të veta, t'i mendojë (trillojë) heronjtë, të krijojë dhe të gjejë situata të ndryshme dhe t'i prfshijë në visoret jashtë mjedisit, si personazhe të huaja. Por, personazhet, edhe pse krijohen nga imagjinata e shkrimtarit, duhet të arsyetohen me jetën dhe realitetin e mjedisit dhe të kohës, ata duhet të jenë shprehje e mentalitetit dhe e mënyrës së jetës së atij rendi të njerëzve të cilët i prezantojnë. Prandaj, personazhet, për të qenë në kuptimin artistik të vërteta dhe të mundshme, duhet të veprojnë, të mendojnë, të flasin, ashtu siç u mundëson mjedisi në të cilin jetojnë dhe veprojnë, ashtu siç i përgjigjet karakterit të tyre dhe mentalitetit të njerëzve të cilëve u përkasin. Kështu, p.sh. jeta dhe puna e një fshatari dallon nga jeta dhe puna e një qytetari, andaj, sipas kësaj, dallon edhe psikologjia, të menduarit, fjalori, mënyra e të menduarit dhe çdo

gjë që e bën jetën e tyre të veçantë. Nga kjo edhe diferencimi i personazheve, e cila përveç mjeteve të tjera, arrihet edhe me diferencimin e gjuhës së vetë personazheve.

Gjatë zhvillimit të tij historik romani ka pësuar mjaft ndryshime. Në krijimtarinë letrare realiste, ku tipizimi i personazheve dhe i situatave e karakterizon krijimtarinë artistike, romani bëhet epope e shoqërisë qytetare ose siç thotë Bjelinski "epope e ditëve tona". Në romn synohet të paraqitet jeta e një shoqërie ku zotërojnë ligje të veçanta. Në këtë mënyrë romani bëhet histori e zakoneve dhe e karakterit të një mjedisi shoqëror. Romancieri dëshiron ta paraqetë jetën në plotënin e saj, pulsimin e të gjithë damarëve të saj, ashtu që tablon e saj e përjetojmë si organizëm të gjallë, në të cilin të gjitha pjesët janë të lidhura dhe në të cilin tërësia fitohet nga lidhja dialektike e pjesëve edhe më të rëndësishme edhe më të vogla. Fundi i fundit, për romancierin fillojnë të humbin dallimet midis hollësive të mëdha dhe të vogla, midis personazheve kryesore dhe dytësore; kështu, një personazh dytësor bëhet kryesor në atë çast kur objektivi i shkrimtarit drejtohet tek ai, dhe të gjitha personazhet e tjera, madje edhe personazhet kryesore, të cilët në atë çast ndodhen në skajet e dukshme të romancierit, bëhen të zbeta dhe dytësore.

Përpjekja shkrimtarit për ta paraqitur jetën në plotëninë e saj shpuri deri te ajo që romani i shekullit XX filloi të përjetojë ndryshime gjithnjë e më të mëdha, si në aspektin tematik, ashtu edhe në aspektin kompozicional dhe të shprehjes. Romancierin modern gjithnjë e më pak e intereson historia e jetës së jashtme e individit, por psikologjia e brendshme e njeriut të sotëm, ku

gërshetohen neurastikisht vetëdija dhe nënvetëdija. Njeriu nuk frikohet më nga fuqitë objektive të natyrës, të cilat në të shumtën ka arritur t'i mposhtë, por frikohet para vetes, para vizioneve të veta të tmerrshme dhe të llahtarshme, të cilat paraqiten tek ai në shekullin e automatizimit dhe teknokracisë. Tipizimi i njeriut të tillë zgjërohet jashtëzakonisht: ky më s'është përfaqësues i këtij apo atij rendi shoqëror, i këtij apo atij grupi shoqëror, por ky është njeri filozofikisht i kuptuar si njësi shpirtërore në botën e ideve dhe të universit. Prej këndej romani i shekullit XX gjithnjë e më tepër përpunon, trajton tema të absurdit, të ndërdijes, të iracionales, të psikopatologjikes dhe të zvetnimit, çka shpreh gjendjen neurastike të njeriut në kotën e sotme.

Tematika e këtillë patjetër solli edhe ndryshime në aspektin kompozicional dhe procedimeve teknike në ndërtimin e romanit. Derisa romani realist njihte dy-tri lloje teknikash kompozicionele, më shpesh të ashtuquajturin kompozicioni i veprimeve paralele, në të cilin koha ecte sipas rrjedhës kronologjike të ngjarjes, ndërsa në romanin modern ndeshim eksperimente të ndryshme të kompozicionit, për të cilët karakteristike është mosrespektimi i rrjedhës së ngjarjeve në rrjedhë të kohës. Për të zgjedhur problemin e kohës, problemin tragjik të kohës, romancierët përpiqen që me teknikën e paraqitjes së ngjarjeve ta ndalin kohën, të kaluarën ta vënë në vend të ardhmes, dhe e kundërta, ta përshpejtojnë të tashmen. Kështu p.sh. në romanin e tij "*Të verbërit në Gazë*" Haksli paraqet kaotizmin e kohës ashtu që disa çaste të kohës së çdo kapitulli kapërcejnë prej një ngjarjeje në tjetrën, midis vitit 1902 dhe 1934, herë prapa, herë përpara, pa kurrfarë rendi kronologjik etj., ose Sartri, p.sh. në të njëjtën fjali

fillon të rrëfejë për një personazh, kurse përfundon me një personazh tjetër, ose në të njëtën pjesë flet për disa ngjarje... e gjithë kjo ka bërë që romani të bëhet një lloj letrar i cili gjithnjë e më shumë synon të ndahet si gjini e veçantë letrare, të bëhet një gjini letrare uuniversale, e cila në vete do t'i lidhte elementet e të tri gjinive letrare. Veç kësaj romani modern tregon edhe një synim: të bëhet një lloj letrar-shkencor sintetik, duke futur tekstin e tij shqyrtime filozofike, psikologjike, sociologjike, esejistike etj.

Llojet e romanit – ndarja e romaneve bëhet kryesisht sipas temës dhe lëndës, sipas mënyrës së qasjes së problemit dhe drejtimve letrare. Sipas temës dhe lëndës që trajtojnë ata mund të jenë: *aventuristik*, *kriminalistik*, *historik*, *social*, *psikologjik*; sipas mënyrës së qasje së problemit romanet mund të jenë: *humoristi*k, *satirik*, *publicistik*, kurse sipas mënyrës së ndërtimit ata mund të jenë: *shkallëzo*r, *unazor* dhe *paralel*. Por të gjitha ndarjet (klasifikimet) e derisotme të romanit janë vetëm pjesërisht të arsyeshme, sidomos kur është fjala për realizimet e mira dhe më të mira. Çdo roman është botë më vete, sepse nuk mund plotësisht të përfshihet në asnjë grup dhe vetëm disa veçori të tij mund të përputhen me klasifikimin e përmendur. Nga kjo më e arsyeshme është që në shqyrtimin historik të tregohen ndryshimet dhe risitë në strukturën dhe ndërtimin e romanit.

Romani i ngjarjeve – është forma e parë historike e romanit. Fabula ndërtohet mbi një varg ngjarjesh të cilat lidhen me jetën dhe fatin e personazhit kryesor dhe të cilat paraqiten si

pengesa të cialat personazhi kryesor duhet t'i zotërojë (mposhtë) derisa të realizojë qëllimin e caktuar. Romani i ngjarjeve (dmth. romani me bazë fabulare) është shumë elastik dhe formë e gjerë letrare e zbatueshme, sepse në të gjitha kohët kanë ekzistuar fabula interesante dhe tronditëse.

Romani kalorsiak – ndërtohet poashtu mbi bazën fabulare, ndodhitë rreth dashurisë, endjeve dhe garave dashurore.

Romani historik – ngjarjet i merr nga historia dhe në bazë të dokumenteve të përafërta historike përshkruan ngjarjet nga e kaluara. Romane historike kanë shkruar: Valter Skot ("*Ajvanho*") në të cilin paraqitet jeta kalorsiake dhe ngjarjet historike në Angli në shekullin XII, Viktor Ygo ("*Nëntëdhjetë e treshi*", "*Kisha e Shën Mërisë në Paris*"), Henrik Sjenkjeviç ("Me zjarr e me shpatë", "*Quo vadis?"),* Leon Tolstoi ("*Lufta dhe paqja*", "*Pjetri i Madh*"etj.). Në letërsinë shqipe romani filloi të lëvrohet në kohën e Rilindjes. Në këtë kohë romane kanë shkruar: Pashko Vasa ("*Bardha e Temalit*"), Ndoc Nikaj ("*Bukurusha*", "*Lulet në thes*", "*Bërbuqja*"). Më vonë romane do të shkruajnë: Foqion Postoli ("*Lulja e kujtimit*"), Haki Stërmilli ("*Sikur të isha djalë*"), Sterjo Spasse ("*Ata nuk ishin vetëm*"), Dhimitër Shuteriqi ("*Çlirimtarët*"), Fatmir Gjata ("*Këneta"*), Ali Abdihoxha ("*Një vjeshtë me stuhi*"), Ismail Kadare ("*Gjenerali i ushtrisë së vdekur*", "*Kështjella*"), Dritëro Agolli ("*Komisari Memo*", "*Njeriu me top*"), Shefqet Musaraj ("*Para agimit*"), Jakov Xoxa ("*Lumi i vdekur*"), Dhimitër Xhuvani ("*Përsëri në këmbë*"), Sabri Godo ("*Ali Pashë Tepelena*", "*Skënderbeu*"), Hivzi Sulejmani ("*Njerëzi*t", "*Fëmijët e lumit tim*") etj.

Romani kriminalistik – u zhvillua mbi bazën fabulare duke vënë që në fillim enigmën e romanit dhe zhvillim e saj gradual gjatë gjithë romanit (Zhorzh Simenon, Peter Çini etj.).

Romani i personazhit – shkrimtari spanjoll Miguel Savedra de Servantes (1547-1616) në veprën e tij "*Don Kishoti*" shqyrton jetën kalorsiake mesjetare, në formë të parodisë. Në qendër të vëmendjes janë Don Kishoti dhe Sanço Panço. Në shekulli XVIII (veçanërisht në Angli dhe në Gjermani) zhvillohet forma e re e romanit të personazhit. Lihet anash fabula interesante, kurse personazhi kryesor i romanit, që s'është më kalorës mesjetar, as njeri oborri, por qytetar me jetën e tij private, personale, gjendet në prapavijë. Në plan të parë të romanit është personazhi i rrëfimtarit dhe raporti i tij ndaj heroit. Bota e jashtme, përshkrimet e natyrës dhe të mjedisit shërbejnë për portretizimin e përjetimeve personale, kurse jeta personale dhe ngjarjet personale janë objekti i interesimit të rrëfimtarit. Shembuj të romanit të tillë janë "*Udhëtimet sentimentale*" të tregimtarit anglez Lorens Stern (1713-1768) dhe "*Wilhelm Meister*" i Johan W. Gëtes (1749-1832).

Gjatë shekullit XIX romani i personazhit zhvillohet në vende të ndryshme. Në veprimet e personazheve të veçanta futet edhe motivi i gjerë social; veç kësaj hollësisht përshkruhet mjedisi dhe ambienti në të cilin jetojnë dhe veprojnë personazhet. Disa autorë në mënyrë të veçantë do ta theksojnë prapavinë sociale dhe shoqërinë, por personazhet do të mbeten edhe më tej bartësit kryesorë të idesë së caktuar të një grupi ose klase sociale. Përfaqësues i shquar i këtij romani është shkrimtari rus Ivan S.

Turgeniev (1818- 1883) me romanet e tij “*Etër dhe bij*”, “Rugjini” dhe “*Tymi”*.

Romani shoqëror – autorë të tjerë do t’i kushtojnë rëndësi më të madhe botës së jashtme, milieut shoqëror dhe familjar sesa figurës së heroit kryesor. Kështu romani i personazhit kalon në romanin shoqëror (ose hapësinor), sepse hapësira me kohën dhe shoqërinë janë forca fomësuese në komponimin e romanit. Shembulli më i mirë i këtij lloji të romanit është cikli i romaneve me titullin e përbashkët “*Komedia njerëzore”* (“*La comédie humaine*”) i romancierit francez, Honoré de Balzac (1794-1850), i cili konsiderohet themelues i romanit shoqëror. Romane të këtij lloji kanë shkruar: Floberi, Zola, Mopasan (në Francë), Riçardson, Filding, Dikens, Golsford, Drajzer, Tuen (në Angli dhe në Amerikë), Gëte, Klajst, Frajtag, Suderman, Tomas Man (në Gjermani), Gogol, Tolstoj, Turgeniev, Dostojevski, Gorki (në Rusi), Ndoc Nikaj *“Marcja*”,”*Bukurusha”*,”*Lulet në thes*”, “*Bërbuqja”*, Foqion Postoli “*Lulja e kujtimit*”, “*Për mbrojtjen e atdheu*t”, Haki Stërmilli, Sterjo Spasse, Azem Shkreli, Rexhai Surroi etj.

Romani familjar – tipare të caktuara të romanit familjar kanë ato vepra në të cilat shqyrtohen disa gjenerata të së njëjtës familje, duke zhvilluar dhe analizuar shkaqet biologjike, psikologjike dhe shoqërore të ekzistimit dhe të shkatërrimit të tyre. Realizimi më i rëndësishëm i kësaj forme të romanit është cikli i romaneve mbi Rougon-Macquart-ët “*Historia e natyrshme dhe shoqërore e një familjeje nën Mbretërinë e Dytë*” i Emil Zolasë. Në të njëjtin ton janë shkruar edhe romanet “*Budenbrokët*” të Tomas Manit, “*Saga e Forsajtëve*” të Xhon Golsfordit etj.

Romani psikologjik – theks plotësisht të ri në strukturën e romanit modern sjell shkrimtari rus, Fjodor M. Dostojevski, në veprat e tij”Krimi *dhe ndëshkimi*”, “*Idioti”,* “*Vëllezërit Karamazov*”. Në analizën, paraqitjen dhe vlerësimin e personazheve të veta, Dostojevski vëmendjen më të madhe ia kushton depërtimit të gjithanshëm në motivet e fshehta të psikës së njeriut dhe të problemeve të shoqërisë.

Romani modern – si edhe novela moderne, përqëndrohet në vetërrëfimin e personazheve, në gjetjen e ndërdijshme të jetës njerëzore, duke iu shmngur fabulës dhe rrjedhës kohore.

Romani i rrjedhës së vetëdijes - synon në zbulimin e teknikës plotësisht të re dhe të qasjes së re stilistike në zhvillimi e personazheve. Kështu shkrimtarja Virxhinia Vulf, në veprën e saj “*Zonja Dalovaj*” ndalet vetëm në një ditë të vetme nga jeta e një gruaje. Tema e romanit është bota ideore e personazhit kryesor me të gjitha asociacionet e mundshme dhe rrjedhën (rrymën) e vetëdijes. Mungon radhitja kohore dhe evolutive, sepse situata e drejtpërdrejtë dhe e kaluara dhe raportet me karakteret e tjera sillen në atë formë siç shfaqen (manifestohen) në gjendjen e drejtpërdrejtë të vetëdijes. Kurse Xh. Xhojs në romani “*Uliksi”,* shqyrton vetëm një ditë qershori të viti 1904 nga jeta e dy qytetarëve dablinas, duke i kushtuar kujdes të plotë dhe të gjithanshëm rrjedhës së vetëdijes së tyre. Në të s’kemi më as fabul tradicionale, as profilin e karaktereve të theksuara, as distancën kohore në paraqitjen e lëndës. Synohet në zbulimin sa më të plotë të brendisë së njeriut, njohjen e botës ideore dhe ndijesore të personazheve kryesore. Shkrimtari francez, Marsel Prust, në ciklin e romaneve (prej tetë pjesësh) “*Në kërkim të*

kohës së humbur" në qendër të vëmendjes së vet e vë vetveten me kujtimet e tij të pasura, analizon ndjenjat e tij të drejtpërdrejta dhe ndjenjat e rivalëve të tij, duke i plotësuar ato me bollëk me asociacionet e tij.

Romani lumë (*roman fleuve*)- Në letërsinë franceze midis Dy Luftërave vërehet risi në zgjerimin e veprimeve stilistike dhe komponimin e lëndës së veprave letrare. Në këtë kohë krijohen cikle romanesh (roman *fleuve* - *romani lumë*) në të cilët synohet që personazhet të paraqiten në planin më të gjerë dhe në një hapësirë më të madhe seç vepronin romancierët e shekullit XIX. Kështu, p.sh. Romen Rolan në veprën "*Zhan Kristof* (e përbërë prej nëntë pjesësh) paraqet figurën dhe rrugën jetësore të një muzikanti, kurse përmes tij atmosferën shpirtërore dhe lëvizjet shoqërore para Luftës së Parë Botërore. Xhorxh Diamel, në serinë e romaneve "*Jeta dhe aventurat e Salavinit*", paraqet galerinë interesante të ekzistencës së të humburve dhe të të dështuarëve, të cilët nuk mund të gjenden assesi në jetë. Zhyl Romen, në veprën "*Njerëzit e vullnetit të mirë*" midis të parëve në mënyrë më të plotë zbaton teknikën e renditjes simultane të temave të ndryshme: karakteret e ndryshme dhe fabulat e ndryshme ndriçohen në anë të ndyshme, duke u plotësuar me monologët e brendshëm. *Andre Zhid*, në veprën "*Falsifikuesit e parave* (1925) sjell disa versione të ngjarjes kryesore: së pari e paraqet rrëfimtari, pastaj njëri nga heronjtë, pastaj vetë autori me komentet e veta.

(Në këtë paraqitje nuk flitet për romanet e ndryshme *detektive* dhe literaturën e veçantë të ashtuquajturën *literaturë shundi*. Këta nuk hyjnë në konceptin e artit, sepse veprat e tilla

janë të menduara si efekte të lira dhe zbavitjen e dëmshme të lexuesve. Megjithatë, ekziston edhe një lloj shumë i zhvilluar i *romanit pikar*, në të cilin flitet mbi jetën e aventurierëve dhe të vagabondëve. Po kështu duhet të përmendim se sot përdoret emërtimi *antiroman* për shumë krijime të reja në fushën e romanit. Të theksojmë se këtu nuk bëhet fjalë për ndërprerjen e formës së romanit, por flitet për një formë të re të romanit bashkëkohor në kushtet e reja të jetës letrare i cili ka përparësitë e veta etj.).

Tregimi – për dallim nga romani, është vepër e shkurtër prozaike në të cilën përshkruhet një pjesë e jetës së njeriut, gjegjësisht, një periodë nga jeta e personazhit. Nga këndej tregimi është më i vogël për nga vëllimi, në aspektin e zgjedhjes së lëndës, përpunimit dhe kompozicionit, për të vlejnë të gjitha kërkesat si edhe për romanin. Kështu, ndarja e tij bëhet sipa lëndës dhe metodës, sikundër që bëhet edhe ndarja e romanit. Tregimi është më popullor se romani, sepse veprimi paraqitet në mënyrë më të ngjeshur, zgjidhet vetëm ajo që është më interesante dhe që lidhet drejtpërdrejt me personazhin kryesor, temën dhe me kompozicionin e tij të lidhur, ndikon më sugjestivisht te lexuesi. Edhe në tregim personazhet duhet të përpunohen psikologjikisht dhe veprimi të arsyetohet në mënyrë të mjaftueshme, rrëfimi të jetë i natyrshëm dhe në pajtim me lëndën dhe personazhet. Duke folur për Çehovin, Tomas Man, në lidhje me tregimin thotë: "Çehovi (si edhe Mopasani) ka kënaqur dimensionet modeste të tregimit. Dhe puna e tillë nuk kërkonte nga shkrimatri atë qëndrimin heroik të shkrirjes mbi vepër me

vite, ndonjëhere edhe me decenie. Ndaj llojit të tillë letrar sikur të kem ndjerë njëfarë urrejtje, duke mos kuptuar që atëherë se fuqia e gjeniut mund të përmblidhet edhe në lëvoren e arrës. Ende s'e kam pasur të qartë se tregimi me qartësinë dhe me koncizitetin e tij mund të përfshijë thelbin dhe esencën e jetës dhe të nxitë te ne admirimin më të madh. Dhe kështu në dukje vepra e vogël për nga fuqia e vet mund t'i kalojë edhe romanet më të mëdha, të ngritur deri në re, romane të mëdha të cilët gjatë kohës pashmangshëm zbehen, pa hetuar, kalojnë në bezdi të ëmbël dhe harrohen". Në tregim përshkruhet zakonisht vetëm një pjesë e shkurtër e jetës së personazhit. Subjekti në të është i thjeshtë dhe shtrihet në një kohë të shkurtër zakonisht me një ose pak personazhe.

Tregimi zanafillën e tij e ka në prozën tregimtare të folklorit dhe formën e tij të mirëfilltëë si lloj letrar e arriti në kohën e Rilindjes evropiane. Këtë lloj letrar e kanë lëvruar shkrimtarë të shquar të shekujve XIX dhe XX, si: Mopasani, Çehovi, M. Tueni, XH. Londoni, Lu Sin, M. Gorki etj. Edhe në letërsinë tonë ky lloj letrar filloi të lëvrohet në kohën e Rilindjes Kombëtare dhe si tregim i parë në letërsinë tonë konsiderohet "*Gjahu i malësorëve*" i K. Kristoforidhit. Më vonë numri i shkrimtarëve që do të shkruajnë tegime do të rritet. Këtu do të përmendim disa prej tyre: Migjeni, Dh. Shuteriqi, Sh. Musaraj, F. Gjata, Z. Sako, N. Prifti, I. Kadare, D. Agolli, T. Laço, A. Kondo, D. Shaplo, Dh. Xhuvani, H. Sulejmani, R. Kelmendi etj.

Tregimi i shkurtër (*ang. Short story*, gjer. *Kurzgeschichte*) – është një nga format më të përpunuara të tregimit

bashkëkohor. U krijua në Amerikë në shekullin XIX (krijues i tij konsiderohet Edgard Alan Poe), më vonë u përvetësua edhe në letërsinë angleze, gjermane, ruse dhe në letërsitë e tjera evropiane, kurse përfaqësuesit e tij më të mirë konsiderohen: Mark Tuen, Henri Xhejms, O. Henri, Ernest Heminguej, V. Fokner, Gogoli, Çehovi, Flober, Mopasan, Kafka dhe G. Ben. Në letërsinë bashkëkohore këtë e lëvrojnë të gjithë shkrimatarët, duke gjetur në tematikën dhe faturën e tij shprehjen më të mirë për shqetësimet dhe tendosjet nervore të njeriut modern.

Tregimi i shkurtër dallon nga novela, jo vetëm nga "shkurtësia" e tij sesa nga orientimi i tij i drejtpërdrejtë dhe intensiv në një çast fatal (të kobshëm) në jetën e njeriut. Derisa novela gradualisht ecën drejt kulmit të veprimit, i cili zgjidhet me poentën, tregimi i shkurtër që nga fillimi koncentrohet në çastin fatal në jetën e personazhit. Ky çast vjen befas dhe pashmangshëm. Njeriu është përplasur në një botë kaotike dhe të ashpër, në të cilën ndeshet në çdo çast me fakte të cilat brutalisht dhe depërtueshëm zbulojnë se sa është i pandihmë, i gjorë dhe i rrezikuar. "Frika"dhe "dëshpërimi" janë më së shpeshti pasojë e këtyre zbulimeve.

Faturën e tregimit të shkurtër e karakterizon orientimi në fund të tregimit nga fillimi i tij. Në atë "*roman pesë minutësh*", siç e quajnë disa teoricienë tregimin e shkurtër, shkrimtari duhet ta koncentrojë shikimin e tij në tërë jetën e një njeriu dhe në të të gjejë atë ngjarje në të cilën si në vatër thyhet e tërë jeta e atij njeriu. Në këtë aspekt, tregimi i shkurtër, edhe më shumë se novela, synon në koncizitetin dhe tendosjen e veprimit dramatik.

Skica – është një tregim i shkurtër i një ngjarjeje, i një episodi ose personi që ndodh me të vërtetë, pa trillime të imagjinatës. Dallimi midis tregimit, tregimit të shkurtër, janë të vogla, thuajse dallime të të tilla s'ka në kuptimin teorik. Në pyetje është pak a shumë zhvillimi i tyre në aspektin kompozicional. Në esencë të gjitha këto janë kategori të ngjeshura dhe të komponuara vijëdrejt dhe megjithatë si të tilla mund të kenë efekt të drejtpërdrejtë artistik.

Novela (*lat. novus*, *frëngj*. *nouveau*, *nouvel, it. nuovo* – *risi*) – dallon nga tregimi nga ajo se për tematikë merr ndonjë ngjarje jo të rëndomtë, interesante, të mundshme ose të vërtetë dhe e zhvillon një konflikt të vetëm, gjegjësisht të orientuar drejt zgjidhjes së tij. Prej këndej ajo është e afërt me dramën, me veprimin e ngjeshur, me kolizionin dramatik, me dinamizmin dhe tensionin, prandaj është shumë më e përshtatshme për dramatizim sesa tregimi. Ndonëse forma novelistike ka ekzistuar që në antikitet në formën e historive aventuriere dhe dashurore me shumë peripeci, krijues i novelës konsiderohet shkrimtari italian Gjovani Bokaço, me përmbledhjen e tij të novelave me titull "*Dekameroni*"(shekulli XIV), kurse përfaqësues kryesorë të saj kanë qenë: Viland, Klajst, Grilparcer, Keler (te gjermanët), Merime, Stendal, Dode, Mopasan, P. Loti (te francezët), Pushkini, Gogoli, Turgenievi, Tolstoi dhe Çehov (te rusët) etj. Kjo formë letrare u lëvrua edhe në letërsinë shqipe. Novela kanë shkruar M. Grameno ("*Varri i pagëzimit*", "*Oxhaku*", "*E puthura*"), Z. Sako *("Bereqeti*", "Ditë të gëzuar"), *F. Gjata* ("*Tana"*), S. Spasse, H. Sulejmani, S. Imami, R. Kelmendi, T.Hatipi, A. Pashku etj.

Llojet tjera të poezisë epike- (*miti*, *legjenda*, *përralla*, *përrallëza,* f*jalët e urta*).

Që nga kohërat e lashta njeriu në rrëfime dhe në të rrëfyer ka gjetur përgjigjen për shumë enigma të jetës dhe të botës. Forma më e vjetër e këtyre rrëfimeve ka qenë ***miti***, të cilin e gjejmë në fillim te të gjitha kulturat njerëzore dhe i cili paraqet formën sinkretike të religjionit, filozofisë, poezisë dhe të njohjes shkencore. Në mit flitet mbi fuqitë kryesore të botës shpirtërore dhe shqisore, qiellin dhe tokën, të cilat personifikohen dhe antropomorfizohen si qenie hyjnore, mbi origjinën dhe veprat e së cilës japin shpjegime në formë të rrëfimit. Në mit shpjegohen dukuri të ndryshme natyrore (ndërrimi i ditës dhe i natës, i stinëve të vitit), ashtu sikudër që jepen edhe përgjigje në pyetjet kryesore të jetës së njeriut në tokë: mbi krijimin e botës dhe të njeriut, mbi raportet midis njerëzve, mbi pushtetin dhe fuqinë e hyjnive, heronjve dhe mbretërve etj. Sistemi i këtyre rrëfimeve e sajojnë mitologjinë e një populli ose e një rrethi të tërë kulturor (mitologjia greke dhe romake, e krishterë, nacionale), kurse motivet, veprimet dhe personazhet e këtyre miteve paraqesin një thesar të pashtershëm për krijimet artistike të të gjithë popujve dhe të të gjitha kohërave.

Të afërta me mitin janë **legjendat** (lat. *ajo që duhet lexuar*), në të cilat flitet mbi hyjnitë dhe shejtnorët, mbi heronjtë, zanat, djajtë, mbi çudirat dhe luftërat e besimtarëve kundër fuqive të pandershme, mbi krijimin e vendeve të ndryshme etj. Legjendat i ndeshim në folklorin e të gjith popujve. Nga heronjtë tanë legjenda të bukura janë krijuar mbi heroin tonë kombëtar, Skënderbeun, të cilat janë ruajtur sidomos tek arbëreshët e Italisë

etj. Po kështu janë krijuar legjenda mbi krijimin e ndonjë qyteti, fshati, etj. **Saga** (skand. e vj. saga – t*regim*) ka një prapavijë historike dhe është vështirë ta përkufizosh nga kronikat mesjetare p.sh. rrefimet mbi heroin kombëtar zvicëran, Vilhelm Telin etj.

Nga llojet e letërsisë popullore është edhe **përralla,** e cila dallon nga legjenda dhe saga për karakterin e saj fantastik dhe heronjtë e saj të cilët kryejnë heroizma po ashtu në një botë fantastike. Ata kanë strukturën e tyre të njëjtë. Përrallat zakonisht fillojnë me fjalët: *na ishte se ç'na ishte* dhe përfundojnë me: *as përrallë ju rrëfeva, po desha ju gënjeva* etj. Rolin kryesor në përralla e luan heroi dhe ndihmësit e tij. Në to dallojmë elementin fantastik dhe real. Veprimi në to zhvillohet vijëdrejtë, pa kthesa të shumta dhe fillon menjëherë (*in media res).* Përfundimi i tyre zakonisht është i gëzueshëm. Përrallat mund të jenë: *përralla mbi kafshët, përralla fantastike*, *përralla shoqërore*, *moralizuese, humoristike* etj.

Përrallë za (lat. fabula – *përrallë*)- është një lloj letrar që u krijuar që në kohët e lashta. Ajo krijohet edhe në vargje edhe në prozë. I përket llojit didaktik-moralizues të poezisë epike, në të cilën kafshët ose sendet alegorikisht paraqesin tipat e veçantë të njerëzve si, p.sh.: dhelpra- njeriun dinak, ujku – gjakpirësin, gomarri – të marrin etj. Kanë karakter figurativ dhe shpesh përfundojnë me një porosi morale, të cilat shpesh kanë formën e fjalëve të urta (proverbave). Fabulisti francez, *La Fonteni*, e ka përkufizuar si "*një komedi në njëqind akte të ndryshme, skena e të cilave është* gjithësia". Fabula kanë shkruar: *Ezopi*, *Fedri*, *La*

Fonteni, *Krillovi*, *Lesingu,* ndërsa te shqiptarët *Santori, Negovani, Naimi*, *Çajupi* etj.

Fjalët e urta (lat. proverbium apo *fjalë e urtë*) – janë krijimi të shkutra me karakter didaktik, përmes së cilave shprehet mendjemprehtësia dhe urtia e krijuesit. Ato janë të shkurtra me një formë të mbyllur shpesh ritmikisht të stilizuara me rimë të brendshme. Përmes tyre shprehen mendime dhe gjykime për çështjet e ndryshme jetësore. Ato në popull shpesh quhen fjalë të moçme ose fjalë ari:" *Po s'punove në të ri, do të vuash në pleqëri*", "*Puna të jep shëndet*" etj. Të ngjashme me fjalët e urta janë edhe ***gjëegjëzat*** të cilat në popull ndryshe quhen kashelashë etj. Këto shquhen për koncizitetin e tyre. Në to parashtrohet ndonjë pyetje e cila kërkon përgjigje: "*Këmbët në baltë, kokën në arë*" – (kalliri i grurit), " *Mulliri bluan, dëllinja luan* (goja dhe mustaqet), "*Asht nji kullë e bardhe, pa dritare e pa shkallë*" (veza), "*Një patë qafëgjatë, duke ikur bën shamatë* "(aeroplani). Në fund të theksojmë se disa studiues këto lloje të shkurtra epike për të cilat folëm i vendosin në lirikë.

LETËRSIA DRAMATURGJIKE

Drama – është gjini letrare e cila vetëm në skenë e gjen mishërimin e saj të plotë. Prej këndej veçori themelore e saj është se ajo kushtëzohet nga shfaqja teatrore. Ajo nuk mund të shpjegohet e veçuar nga realizimi i saj skenik.

Nyjën kryesore dramatike e përmban konflikti dramatik. Konflikti është veçori qenësore e veprave dramatike, pa konflikt dramatik nuk do të kishim dramë. Konflikti shpie deri te tensionimi i forcave të kundërta, deri te aksioni dhe reaksioni i forcave kundërshtare, me çka veprimi dramatik zhvillohet me një dinamizëm që ecën drejt zgjidhjes së tij. Kundërthëniet që paraqiten në dramë mund të jenë kundërthënie shoqërore, duke filluar nga *konfliktet e brendshme të individit*, (*Fausti i Gëtes*), ose *konflikt moral* (*Antigona e Sofokliut*), *lufta e heroit kundër forcave të jashtme ose e mishërimit të tij në një grup individësh ose të një individi* (*Cubat e Shilerit*) *deri te konfliktet e mëdha shoqërore* (*Armiqtë e M.Gorkit*) etj.

Dramën e kanë shkruar thuajse të gjithë popujt, andaj është e pamundur që ajo të vendoset në një vend ose një popull. Ajo është krijuar te të gjithë popujt dhe në të gjitha vendet, varësisht nga kushtet shoqërore-kulturore të akëcilit popull apo vend. Meqë veprat dramatike shfaqen në skenat teatrore ato shumë lehtë përhapen nga një vend në tjetrin, nga një popull te tjetri dhe ndikimet lehtë barten prej një vendi në tjetrin, prej një populli te tjetri, pranohen ndikimet, gërshetohen mesveti etj.

Fillimet e dramës i gjejmë në letërsinë klasike greke. Rrënjët e saj ajo i ka në këngët ceremoniale religjioze, në ditirambet dialogjike kushtuar Dionisit, hyut të vegjtacionit, verës dhe gëzimeve jetësore. Këngët i këndonte ***kori*** (gr. khoros, *grup aktorësh të cilët luanin rreth viktimës dhe këndonin këngë*). Me kohë këngët korale morën karakter dialogjik: *prijësi i korit*, ***korife*****u**, ia fillonte këngës, kurse kori i përgjigjej poashtu me këngë. *Krijuesi i tragjedisë greke*, Tespisi, i cili veprën e parë të këtij lloji e ka shfaqur në vitin 534 p.e.s., *veç korifeut ka paraqitur edhe një aktor*; *aktorin e dytë e futi Eskili*, *kurse të tretin Sofoliu* dhe kështu ata krijuan në skenë situata të plota dramatike. S'ka dyshim se kulti mbi hyun Dioniz dhe kremteve dioniziane kanë mundur ta nxisin krijimtarinë dramatike në Greqi, e në veçanti të tragjedisë dhe komedisë.

Në kohën kur u shfaq tragjedia s'kishte teatër dhe skenare dhe kur u ndërtua teatri ma pllaka guri – ***amfiteatri*** – *skena s'kishte perde* dhe ***kulisa*** (*fr. coulisse – një nga dekorimet* (*si mur*) *e vendosur në anët e skenës*) dhe drama shfaqej "nën qiellin e kthjellët", dmth. në fushë të hapur. Në njërën dhe tjetrën anë të skenës vendoseshin dhoma të vogla – skena – të cilat u shërbenin aktorëve për t'u veshur dhe për t'u maskuar, kurse skenën më tej e paraqiste pllaka e gurit të murosur. Skena e përgatitur kështu i imponoi letërsisë dramatike ligjet të cilat më vonë u njohën me emrin tri njësit dramatike: *njësia e vendit*, *e kohës* dhe *e veprimit*.

Në kohën antike dramat shfaqeshin në formë të garave midis shkrimtarëve dhe shfaqja ka mundur të zgjatë prej dymbëdhjetë deri në tetëmbëdhjetë orë, madje edhe njëzet e katër orë. Nëse këtë kohë s'ka mundur ta mbulojë një dramë, janë

shfaqur dy-tri drama njëra pas tjetrës, të cilat kishin një temë të përbashkët. Dramat e këtilla quheshin ***triologji***. Ndodhte shpesh që pas triologjisë e cila përfshinte ngjarje të rënda tragjike, në fund të shfaqej edhe një lojë gazmore. Kështu u krijua ***tetralogjia*** (*gr. tetra – katë*r + *lógos – fjalë*, *të folur = katër vepra letrare të lidhura nga aspekti ideor të cilat formojnë një tërësi*). Në tërë këtë është dashur të ruhej ***njësia e kohës***. Në skenë s'ka mundur të bëhej asnjë ndryshim i kulisave dhe i dekoreve, sepse kjo nuk ekzistonte. Kështu, fitohej përshtypja se veprimi në jetë, respektivisht në shoqëri, ndodhte në rrjedhën e pandërprerë të kohës vetëm aq sa zgjaste edhe shfaqja në skenë. Veprimi në skenë duhej të zhvillohej ashtu që të gjitha hollësitë në dramë të ndodhin në një vend. S'ishte e mundur që disa ngjarje që e përbënin tërësinë dramatike të shfaqjes të ndodhnin në rrugë, të tjerat në fushë ose në vende të largëta, por synohej që veprimi i tërërsishëm dramatik të ndodhte për një çast – në një lokal të madh të pallatit, në paratempull etj. Kështu përmbushej ***njësi e vendit*. ** Ndërkaq, ***njësia e veprimit***, është ligj themelor në krijimin e veprve letrare, kurse në dramë duhet të realizohet parimi i tillë, sepse në këtë lloj të veprave letrare më së shumti i nështrohen personazhit kryesor ose heroit të dramës dhe çdo gjë që ndodh në të. Ngjarjet sporadike, episodet, skenat dhe situatat, duhet të lidhen dhe të orientohen drejt asaj ngjarjeje e cila paraqet qendrën ose linjën kryesore në rrjedhën dramtike. Personazhet vendosen poashtu në raport me heroin kryesor dhe me aksionet e tyre drejtohen tek ai, sepse çdo gjë që ndërmarrin përqëndrohet për a kundër qëllimeve të bartësit të veprimit. Pa njësinë e veprimit s'do të mund të realizohej ideja e shkrimtarit.

Pa njësinë e veprimit s'mund të ketë vepër dramatike dhe përgjithësisht vepër letrare.

Kur u përsos skena, e pajisur me kulisa, dekore e perde, u krijuan mundësi më të mëdha që me anë të mjeteve teknike të përsoset shfaqja e veprave dramatike ku përfshihen ngjarje nga mjedise të largëta gjeografike, pra, vende të ndryshme dhe largësi më të mëdha kohore. Atëherë u lanë njësitë e kohës dhe të vendit, dhe mbeti njësia e veprimit si ligjshmëri e pashmangshme në krijimtarinë letrare në përgjithësi. Një thyerje të tillë në zhvillimin e teatrit në braktisjen e njësisë së kohës dhe të vendit, mendohet se e ka bërë Shekspiri në fund të shekullit XVI dhe në fillim të shekullit XVII, sepse ai gjithsesi i pari e futi perden në skenë.

Drama dallon nga të gjitha gjinitë dhe llojet letrare ngae ajo s'është vetëm art letrar, por edhe art teatror. Ajo është lloj i veprave letrare, sepse në të jepet teksti letrar, tekst i cili duhet të paraqitet, të shfaqet në skenë, dhe paraqitja e veprimit në skenë del nga sfera e artit letrar dhe përfshihet në artin teatror i cili ka ligjet e veta të veçanta sipas të cilave zhvillohet. Paraqitja e veprimit lidhet me një varg problemesh në fushën e teorisë teatrore, në fushën e aktrimit dhe të gjitha mjetet e tjera teknike-shprehëse: ***skenografinë*** **(** gr. skēné – *skena*, dhe gráphō – *vizatoj*, *pituro*j) dmth. arti i përgatitjes së hapësirës në të cilën do të luhet drama), ***ndriçimin*** **(**ndezja dhe shuarja e llampës, lindja e diellit, e hënës etj.), ***muzikën*** **(**vetëtima, zhurma e shiut, ziles, krisma e armëve etj.), ***kostumet*** **(**veshja me të cilën do të paraqiten aktorët), ***rekuizitet*** (sndet në skenë me të cilat shërbehen aktorët me rastin e paraqitjes) etj.

Shfaqja tearore shfaqet para shikuesve, publikut, me një qëllim të caktuar, sepse nuk mund të jetë shfaqje ajo që nuk paraqitet për ndonjë qëllim të caktuar. Shfaqje teatrore mund të jetë vetëm ajo shfaqje e cila realizohet në bazë të ndonji teksti letrar. Andaj me rëndësi është edhe procesi i i transfomimit të tekstit letrar në shfaqje, ku rol të rëndësishëm luan ***regjisori*** (fr. régisseur – *regjisor*, *organizatori i vënies në skenë i shfaqjes teatrore ose kinematografike*), i cili vendos se ç'role do t'u përcaktojë aktorëve të veçantë, në ç'mënyrë do të paraqitet veprimi, dhe si do të realizohet të folurit e gjallë në mbështetje të tekstit të shkruar. Në njëfarë dore regjisori është edhe interpret i veprës dramatike, ashtu që midis shfaqjes teatrore dhe veprës, në pajtim me veprimin e regjisorit, mund të ketë dallime të dukshme.

Rol të rëndësishëm në realizimin e tekstit në skenë ka edhe ***aktori,*** detyra e të cilit është ta interpretojë personazhin në pajtim me atë se ç'kërkon prej tij vetë teksti dhe regjisori, por në transformimin e tekstit të shkruar në të folurit të gjallë, në veprimet të cilat janë të nevojshme që tërë personalitetin e tij ta vërë në shërbim të prezantimit të personazhit që e luan, nuk duhet lënë anash përpjekjet krijues personale të aktorit. Faktor me rëndësi në shfaqjen teatrore luan edhe ***publiku,*** sepse nëse shfaqja teatrore nuk komunikon me publikun atëherë ajo nuk mund të arijë efektin që duhet ta ketë. Kur ai vë kontakt me aktorët si bartës të porosive të caktuara artistike, shfaqja teatrore e plotëson në tërësi rolin e saj si mënyrë e pazëvenësueshme e komunikimit artistik midis tij dhe dhe publikut. "*Drama në skenë gjen mishërimin e saj si partitura në ekzekutimin muzikor*" (*G.*

Vilpert). Ekziston dallimi midis shfaqjes dramatike dhe ceremonisë ose ***ritual***it *(lat. ritus*, ***ceremon***i) sepse rituali nuk njeh shikues, gjegjsisht publikun, por vetëm pjesëmarrësit aktivë dhe pasivë, kurse shfaqja teatrore, ndërkaq, kërkon aktorë, një hapësirë ku do të luhet loja, respektivisht ajo që do shfaqet dhe publikun i cili e përcjell shfaqjen. Dramaturgu, në krahasim me romancierin, gjendet në një pozitë më delikate sepse është i kufizuar me hapësirën në zhvillimi e veprimt dramatik dhe shumë mundësive të tjera – rrëfimtare. Ai mund t'i përfshijë vetëm ato ngjarje të cilat mund të paraqiten në skenë dhe, si shkrimtar, asgjë s'tregon në emrin e vet, sepse në vend të tij flasin heronjtë e tij. Në dramë s'ka përshkrime të natyrës dhe të mjedisit, s'ka tablo të gjëra mbi ambientet e ndryshme ku ndodhin veprimet dhe e gjithë kjo duhet të përfshihet dhe sqarohet me dekorimin në skenë, psikologjinë dhe sjelljen e personazheve. Teksti i veprës dramtike përbëhet prej dy pjesësh: tekstit dramatik, të cilin aktorët ia kumtojnë publikut dhe, tekstit që i kushtohet rgjisorit dhe aktorëve. Ky tekst quhet ***didaskali*,** që luan rol ndihmës për aktorët dhe regjisorët.

STRUKTURA E TEKSTI DRAMATIK

I gjithë veprimi në dramë zhvillohet përmes ***dialogëve*** dhe ***monologëve***. Dialogët (gr. diálogos – *bisedë*), janë forma më e përshtatshme për t'u realizuar situatat e tilla dramatike, përmes të cilave personazhet shprehin qëndrimet e tyre. Dialogët duhet të jenë të gjallë, të tendosur ashtu që kundërthëniet në qëndrimet e personazheve të thellohen deri në zgjidhjen e problemeve të parashtruara në dramë. Ekziston dallimi midis ***dialogut dramatik*** dhe ***dialogut tregimtar***. Dialogu tregimtar rrjedh qetë dhe vijëdrejt dhe shërben për ndërprerjen e monotonisë në paraqitjen e përmbajtjes dhe në formë të rrëfimit ta orientojë vëmendjen e lexuesit edhe në hollësi të dorës së dytë. Dialogu dramatik gjithsesi është zhvilluar nga dialogu tregimtar, duke u liruar nga përcjellëst tregimtarë: tha, erdhi, i ndërhyri në fjalë etj. Dialogu dramatik është më i gjallë dhe më i drejpërdrejtë, sepse nga skena dëgjohet të folurit e vërtetë e personazheve. Së fundi, dialogu dramatik është mënyra më e përshtatshme për vënien në lëvizje të veprimit dramatik dhe për mbajtjen e tempit të aksionit ndë dramë i cili gjithherë duhet të jetë i tendosur dhe dinamik. Të folurit e shkurtër të bashkëbiseduesve, nga i cili është sajuar dialogu, quhet ***replikë.***

Veç dialogut, në dramë përdoret edhe ***monologu*** (gr. mónos – *vetë*, *një*, dhe lógos – *fjalë*), përmes të cilit personazhi i dramës shpreh qëndrimet, dispunimet, qëllimet e veta. Monologët shërbejnë për rrëfime personale, për meditime të

brendshme dhe për komunikimin e ndonjë ngjarjeje e cila është zhvilluar jashtë "hapësirës dramatike". Për dramaturgët monologët janë mjete shumë të përshtatshme përmes të cilëve personazhet shprehin ndjenjat e veta duke mos u kuptuar nga të tjerët, dmth. që "të tjerët mos ta dëgjojnë".

Monologu i brendshëm në letërsinë tregimtare – në roman dhe tregim – është një procedim stilistik mjaft i përhapur me të cilin "përcillet rrjedha e vetëdijes" së personazheve më të rëndësishme në vepër. Lexuesi shpesh s'është në gjendje që t'i sqarojë vetes se disa pjesë, fragmente dhe digresione në roman i shqipton në vetvete heroi i veprës ose shkrimtari, sepse këto janë çaste të përjetimve dhe të meditimeve të nënvetëdijshme...

Drama antike, e shfaqur në hapësirë të hapur, nuk ka mundur të ndahet në tërësi kohore ose në disa pjesë të tjera në tërësi më të vogla. Para fillimit të shfaqjes, udhëheqësi i korit, korifeu, u komunikonte shikuesve se ç'do të paraqitet në dramë dhe ku është zhvilluar "në të vërtetë" ngjarja. Kjo pjesë e dramës është quajtur ***prolog*** **(**gr. prologos , pro – *përpara* dhe logos – *fjalë*). Fundi i dramës, ku prapë janë dhënë shpjegime se ç'ka ndodhur në dramë, është quajtur ***epilog*** (gr.epilogos, nga epi - *mbas* dhe logos – *fjalë*). Në fillim të çdo vepre dramatike gjendet një pjesë e tekstit të cilin nuk e shqiptojnë as aktorët, dhe i cili nuk i dedikohet vetëm regjisorit dhe aktorëve, por edhe publikut. Kjo pjesë e tekstit dramatik quhet ***lista teatrore*** ose ***afishe*****,** në të cilën shënohen emrat e aktorëve që inteprtojnë personazhet e dramës, emri i regjisorit dhe i skenografit, shpesh edhe emrat e pjesëmarrësve të tjerë në përgatitjen e shfaqjes teatrore (kostumografit etj.).

Të folurit në skenë e pëcjell ***mimika***, dmth. loja e caktuar me muskujt në fytyrë, e cila është në harmoni me përmbajtjen emocionale e asaj që flitet. Mimikën e përcjellin ***gjestet,*** dmth. lëvizjet e duarve, kokës, të trupit të tërë.

Me përdorimin e perdes dhe me heqjen e njësisë së vendit dhe kohës, vepra dramatike filloi të ndahet në disa tërësi më të mëdha, të cilat u quajtën ***akte.*** Ekzistojnë drama me një e dy akte, kurse dramë e plotë konsiderohet pjesa prej tri e deri në pesë dhe gjashtë akte. Akti është pjesë e veprimit i cili zgjat nga ngritja e deri te mbyllja e perdes. Meqë aktet janë tërësi të veçanta, ato sërish duhet të jenë të lidhura fortësisht midis tyre, sepse veprimi i aktit pasues organikisht është vazhdim i aktit paraprak. Midis akteve ekziston pushimi i domosdoshëm ose pauza, jo vetëm për çlodhjen e shikuesve, por edhe për shkak të mashtrimit për të krijuar përshtypjen mbi largësinë kohore midis ngjarjeve. Akti mund të ndahet në ***skena***, ***dukje*** ose ***pamje*** – këto janë sinonime të të njëjtit nocion: çdo ndryshim i personazhit në skenë – ikja e njërit ose dalja (shfaqja) e tjetrit – quhet pamje ose skenë. Këtu duhet dalluar tablon si pjesë më e madhe aktit. Disa skena ose pamje mund të përbëjnë një episod më të madh në një akt dhe episodi i tillë quhet ***tablo***. Ekzistojnë drama të cilat, në vend të akteve, janë tablo të përthyera.

HISTORIK I DRAMËS

Drama në kuptimin e ngushtë për nga origjina (zanafilla) është lloj i ri i gjinisë dramatike. Shfaqet në shoqërinë e zhvilluar qytetare të cilën e preokupojnë probleme të shumta sociale. Tematika e saj është e larmishme, sepse depërton në të gjitha raportet shoqërore dhe klasore. Në të shtrohen për t'u zgjidhur probleme të shumta të ekzistencës së njeriut në shoqëri, shqetësimin e tij për shkak të kundërthënieve dhe absurditeteve jetësore, bëhen objekt i shpeshtë i dramës. Në dramë nuk ka patetikë tragjike të heronjve të idealizuar, por ka vuajtje të mëdha dhe luftë të vetëdijshme të personazheve reale për zgjidhjen e çështjeve qenësore të jetës. Edhe në aspektin tematik drama i afrohet tematikës shoqërore dhe psikologjike të romaneve dhe të tregimeve, duke e paraqitur luftën morale të njeriut (e mira dhe e keqja, vetëdija dhe poshtërsia, nderi dhe respekti, ambicia fisnike dhe karrierizmi etj.). Zgjidhjet e saj shpesh kanë karakter tragjik, nga kjo drama më tepër i afrohet tragjedisë sesa komedisë. Por, për dallim nga tragjedia, drama nuk e lë njeriun në besimin se e keqja është e pashmangshme dhe e pandashme nga natyra e njeriut, por ka karakter aktiv se të keqes duhet kundërvënë dhe se është e mundur të mposhtet. Në dramat moderne tensioni dhe dinamizmi dramatik arrin jo aq me paraqitjen e kundërthënieve në shoqëri, sa me paraqitjen dhe ndarjen e brendshme të personazhit. Veprimi dramatik në to është statik: jashtë nuk ndodh asgjë, por kolizionet e brendshme të personazheve janë mjaft të thella dhe të fuqishme. Prej këndej

duket se veprimi nuk lëviz (***antidrama*****),** por psikologjikisht përgatiten goditje të tmerrshme dhe zgjidhje tragjike (dramat e Semjuel Beketit).

Arti dramatik kulmin e tij e arriti në kohën e renesansës me shfaqjen e dramaturgut të madh anglez, William Shakespear-it (1564-1616), dramat e të cilit u shkruan në vargje dhe në prozë, në të cilat numri i personazheve parimisht është i pakufizuar, ndërsa në situatat dramatike shpesh, krahas elementeve tragjike, futen edhe elemente komike, kurse shquhen për kompozicionin e tyre të lirë me çka edhe dallojnë nga dramat antike greke. Përveç Shekspirit kontribut në zhvillimin e dramës evropiane dhanë edhe dramaturgët spanjollë: Lope de Vega (1592-1635), Tirso de Molina (1571-1648) dhe Calderon de la Barca (1600-1681), të cilët me një lehtësi të veçantë i thurnin dramat e tyre, të cilat shquheshin për dialogët dhe monologët e tyre. Një tip i veçantë i dramës u zhvillua në kohën e klasicizmit francez, sipas të cilit imitoheshin dramat antike gjë që solli deri te lindja e një teorie të re sipas së cilës dramat duhet të shkruhen sipas rregullave të caktuara, para së gjithash këto rregulla vlenin për hartimin e tragjedisë, e cila çmohet më së shumti si lloj letrar. Ajo, pra, tragjedia duhet të shkruhet në vargje, stili i saj duhet të jetë i lartë, krakteret fisnike, kurse kompozicioni të zhvillohet në pesë akte. Veç kësaj kërkohej respektimi i tri njësive dramaturgjike i unitetit të veprimit, i vendit dhe i kohës. Dramaturgët (tragjedianët) më të mëdhenj francezë të kësaj kohe janë Pierre Corneille (16006-1684) dhe Jean Racine (1639-1699), kurse komediografi më i madh i kësaj kohe ishte Molière (1622-1673), veprat e të cilit edhe sot janë modele të disa tipeve të

komedisë zakonore dhe të karakterit. Drama klasiçite franceze në përgjithësi është dramë racionale, sepse kërkon qartësinë e ideve të ekspozuara dhe të motiveve rreptësisht të arsyeshme. Ajo është edhe didaktike, sepse dëshiron ta mësojë shikuesin repektivisht dëgjuesin dhe në njëfarë mase është edhe moralizuese, sepse dënon të keqen dhe veset dhe lavdëron virtytin dhe fitoren e detyrës ndaj pasionit.

Në kohën e romantizmit krijuesit i kundërvihen ashpër racionalizmit dhe normave të ngurosura të dramës klasiçite dhe prioritet i japin ndjeshmërisë, kërkesës për natyrshmëri dhe nevojës që në skenë të tregohet "jeta e vërtetë". Mirëpo ideja e tyre "realiste" në skenë, në veprat e tyre nuk gjeti shprehjen e vërtetë, duke u shndërruar në sentimentalizëm dhe në retorikën e theksuar në paraqitjen e pasioneve. Parulla e tyre e natyrshmërisë dhe e së vëtetës, vetëm në shekullin e nëntëmbështjetë përjeton realizimin e saj në dramën natyraliste, para së gjithash në veprat e Henrik Ibsenit (1828-1906) dhe të Gerhart Hauptmannit (1862-1946). Nga fundi i shekullit të nëntëmbëdhjetë dhe në fillim të shekullit njëzet, krahas natyralizmit shfaqet dëshira për ripërtëritjen e dramës romantike, (p.sh. Edmond Rostand, 1868-1918), teatri psikologjik, respektivisht, teatri lirik i Antaon Pavloviç Çehovit (1860-1904), teatri simbolist (Maurice Maeterlinck, 1682-1949), teatri ekspresionist (Bertold Breht,1898-1956) dhe drejtime të tjera stilistike. Dramaturgu italian Luigi Pirandello (1867-1936, realizon një varg veprimesh të reja dramturgjike. Konfliktet dramatike në dramat e tij mbështeten në relativiten e së vërtetës, mbë pamundësinë e dallimit të realitetit dhe iluzionit, andaj

personazhet janë në moskuptimin e përhershëm dhe në konflikt me jetën e drejtpërdrejtë shoqërore. Kjo është me rëndësi sepse në teatrin e kohës sonë ekzistojnë tendenca të theksuara për rrënimin e strukturës së qëndrueshme dramatike dhe përpjekja për krijimin e dramave të tilla të cilat radikalisht i kundërvihen linjës kryesore të traditës së dramës evropiane e cila vjen nga tragjedia dhe komedia antike. Kështu p.sh. Eugėne Ionesco (Jonesko) dhe Smuel Beckett (Beket) në kuadër të të ashtuquajturit ***antiteatër***, përpiqen t'i thejnë të gjitha konvencat e letërsisë dramatike, duke shprehur tretjen, vetminë, ankthin dhe frikën e njeriut modern të formësuar me mjete të cilat përndryshe drama evropiane rrallë i përdor (p.sh. zhillimin jologjik të veprimit, jolidhshmërinë e fjalëve dhe veprimeve të personazheve, mungesën e aksionit, jokonzistencën e karaktereve.). Jonesko plotësisht e then gjuhën dramatike tradicionale në dialogun dramatik dhe në situatat dramatike, kurse në skenë sjell lojën inkoherente me fjalë dhe zhvillon raporte të palidhura dhe jologjike dramatike. Perosnazhet e tij në shmëçka janë marioneta, veprimet janë të automatizuara dhe në kuadrin jetësor groteske. Dramat e Beckettit përpunojnë vetminë dhe humbjen e njeriut modern në civilizimin bashkëkohor dhe janë të njomura nga pikëpamjet e parrugëdalje dhe pesimiste në kuptimin e jetës. Në dramat e këtyre dy dramaturgëve shumë pak ka mbetur nga faktura e dramës së hershme. Prandaj shpesh flitet – për shkak të dundërvënies së dramës së mëhershme – mbi ***antidramën*** dmth. mbi një formë letrare e cila s'është më dramë; natyrisht në kuptimin e moçëm tradicional. Një variantë të dramës ka shkruar dramaturgu gjerman Bertolt Brecht (1898-

1956) në dramat e tij p.sh. "*Nëna kurajë dhe fëmijët e saj*", etj. Fabulën dramatike Brehti e zhvillon në një varg pamjesh dhe skenash, në veprimin dramatik fut pika dhe këngë si komentare dhe plotësime, dhe shërbehet me projektimin e përmbajtjes së veprimit para shfaqjes dramatike. Aktorët e Brehtit nuk njëjtësohen me personazhet e veprës, por ndahen nga roli si interpretë, sepse ata nuk familjarizohen, por objektivisht, kritikisht shpjegojnë. Prandaj dramaturgjia e tij quhet epike, kurse veprimet skenike epike, dmth. ***teatër epik,*** sepse në kuadrin strukturor të dramës futin veprime epike, narrative.

Letërsia dramatike dhe i gjithë arti teatror kanë pasur një zhvillim të ndërlikuar dhe të bujshëm. E lidhur drejtpërdrejt me jetën, rolin dhe funksionin në shoqëri, ajo, me tekst dhe aktrim, shpjegonte rrugën e fatit njerëzor dhe kërkonte pastaj në konfliktet dhe problemet sociale. Që nga shfaqja e dramës romantike, kur bëhen përpjekje për shmangien e parimeve klasiçite në dramë, pastaj përmes natyralizmit, simbolizmit dhe ekspresionizmit deri në kohën e re, janë shfaqur një numër i madh shkollash dhe drejtimesh, me qëllim të gjenden teknika dhe forma gjegjëse, me të cilat do të paraqitet jeta e komplikuar në botën bashkëkohore.

LLOJET E DRAMËS

Dy janë format më të njohura dhe më të hershme të dramës të njohura që nga antikiteti e deri më sot. Ato janë: ***tragjedia*** dhe **komedia.** Në tragjedi trajtohen veprime serioze, kurse në komedi veprime qesharake.

Tragjedia është vepër e tillë dramatike në të cilën personazhi kryesor, duke luftuar për idealet dhe qëllimet e tij të larta shoqërore, bie në luftë dhe humbja e tij shkakton, sipas Aristotelit, teoricienit të parë të tragjedisë, "*ndenjën e frikës dhe të mëshirës*" *duke bërë spastrimin e ndjenjave të shikuesve,* e cila quhet ***katarzë*** (*gr. kátharsis* sipas kathaírō – *pastro*j). Heroi i tragjedisë shquhet për karakterin dhe vullnetin e tij të fortë, për këmbëngulësinë në bindjet e veta dhe vendosshmërinë në luftën e tij të pakompromis kundër forcave kundërshtare. Si bartës i drejtësisë dhe i virtyteve të larta njerëzore ai është mishërim i aspiratave të popullit duke qenë gjinjë në konflikt me forcat e errëta shoqërrore. Vdekja e tij shkaktohet nga i ashtuquajturi ***faj tragjik***, të shkaktuar në momentin e hutisë, mashtrimit dhe gënjeshtrës nga personazhet e tjera ose nga ndonjë mosmarrëveshje. Fundi tragjik është çmimi i fundit të cilin ai e paguan me jetë. Tragjedia pati ndikim të madh te masat popullore për ralizimin e lrisë, drejtësisë etj., për çka flijohen individët duke mbrojtur ligjet e pashkruara, të cilat janë shprehje e vullnetit të hyjnive, duke iu kundërvënë ligjeve të shkruara të cilët ua imponojnë arrogantët dhe sundimtarët e vrazhdë, uzurpatorët ose tiranët. Në këtë luftë derdhet gjak dhe vdesin individët të

cilët, me vdekjen e tyre, shkaktojnë ***ndjenjën e frikës*** dhe ***të tmerrit.*** Por jo të gjitha vdekjet shkaktojnë ndjenjën e njëjtë: vdekja e personave negativë shpesh sjell deri te fitorja në skenë, kurse vdekja e heronjve pozitivë, iedalë, shkakton pikëllim te shikuesit (kështu, p.sh. te "Hamleti" çasti tragjik është mbështetur në fatin e Ofelisë dhe në vdekjen e Hamletit dhe Laertit, ku shikuesit përjetojnë dhembje dhe mëshirë, kurse në vdekjen e xhaxhait të Hamletit dhe në vdekjen e nënës e cila pi gotën me verë të helmuar dedikuar Hamletit ose Laertit, shfaqet një lloj lehtësimi te shikuesit dhe ndjenja e dënimit të drejtë si dëmshpërblim për tragjedinë e shkaktuar). Tragjikë janë ata persona të cilët vdesin në skenë duke u sakrifikuar për qëllime morale dhe ideale të larta.

Tragjedia lulëzimin më të madh e përjetoi në kulturën antike greke në shekullin V p.e.s. Sipas mendimit të Aristotelit, ajo lindi nga ceremonitë kushtuar hyut Dionis ashtu që korifeu në këngët korale ndahej nga kori dhe recitonte vargje të pavarura dhe zhvillonte bisedë me korin. Emërtimi tragjedi vjen nga fjala greke *trágos*, që do të thotë cjap dhe *ōdé*, *këngë*, nga këndej me siguri në atë kohë anëtarët e korit mbështilleshin me lëkurën e cjapit, duke i prezantuar përcjellësit mitikë të Dionisit. Sipas gojëdhënës greke themlues i tragjedisë konsiderohet Tespisi, kurse tragjedianët më të mëdhenj grekë janë: **Eskili** (525-456) i cili ka shkruar rreth 90 tragjedi, nga të cilat janë ruajtur të plota: "*Lutëse*t","*Persët*","*Të shtatë kundër Tebës*"," *Agamemnoni*","*Koeforet*","*Eumenidet*" që janë pjesë përbërëse të trologjisë "*Orestia*". *Eskili bëri shumë për përparimin e skenografisë, luajti si aktor, pastaj si regjisor, mësues i korit dhe i*

valles, i shkurtoi këngët e vjetra korale, futi aktorin e dytë kurse nga Sofokliu mori aktorin e tretë. **Sofokliu** (496-406) në gjininë e tragjedisë ka qenë shumë më prodhimtar se Eskili. Sipas dëshmive të autorëve antikë, ai ka shkruar rreth 123 tragjedi, nga të cilat kanë mbetur të plota, si drama satirike "*Ihneutët* ("*Kërkuesit* e *gjurmëve*"). Nga 115 veprat e tij, nga të cilat njihen vetëm titujt, kanë mbetur diçka më tepër se një mijë fragmente. *Nga Sofokliu njihen këto tragjedi*: "Edipi në Kolonë","Elektra","Trahiniet","Ajaksi","Antigona", "Edipi mbret". Të gjitha subjektet e tragjedive dhe të dramave satirike, Sofokliu i merrte nga mitologjia dhe legjendat e ndryshme. Burim i pashtershëm, si për shkrimtarët e tjerë, ashtu edhe për Sofokliun, kanë qenë poemat e Homerit. Sofokliu futi aktorin e tretë dhe me këtë tragjedia greke mori formën e saj përfundimtare*, zmadhoi numrin e njerëzve në kor prej 12 në 15*, por e zvogëloi rëndësinë e mëparshme të tij në ekzekutimin e tragjedisë: *kori te Sofokliu nuk merr pjesë drejpëdrejt në veprim, por luan rolin e vëzhguesit pasiv dhe të përcjellësit të veprimit, pa ndikim të madh në të*. Krijoi tema të rëndësishme dramatike dhe figura monumentale dramatike (Edipi, Antigona, Jokasta, Klitemnestra), të cilat do t'i përpunojnë më vonë dramaturgët e mëvonshëm. Filozofi grek Aristoteli në "*Poetikën*" *e tij shkruan*: *Sofokliu p.sh. thoshte se ay i paraqiste njerëzit si duhet të ishin*, *ndërsa Euripidi i paraqiste ashtu si ishin*" (Aristoteli, *Poetika, Rilindja*, *Prishtinë*, *1968*, f. 96). Tragjedian i madh grek ka qenë edhe **Euripidi** (485-406). *Nga veprat e tij kanë mbetur 18* dhe *disa fragmente*. *Ndër tragjeditë e tij përmenden*: "*Medeja*", "*Elektra*", "*Hekuba*", *Ifigjenia në Tauridë*" etj. *Euripidi ka qenë shumë i larmishëm në përdorimin e mjeteve*

skenike: futi prologët të cilët shikuesve para dëgjimit dhe shikimit të tragjedisë u shpjegonin veprimin e tragjedisë, pastaj futi monoditë dhe duetet (nërfutje të kënduara), e theksonte mjaft muzikën me çka konsierohet si nismëtar i melodramës. Si shihet tragjedia e vjetër greke kishte karakter ceremonial. Tematika e saj është marrë nga mitet, kurse në shfaqje kori ka luajtur rol shumë të rëndësishëm. Rolet i luanin aktorët të cilët mbanin maska. *Pjesët kryesore të tragjedisë sipas Aristotelit ishin*: ***prologu*** (gr.prólogos – *fjalë*, *të folur në fillim*, *parathënie*), pastaj ***episodi*** **(**gr. epeisódion, hyrja e aktorëve *kah kori*) që shënonte pjesën dialogjike midis këngëve korale, ***stasimën*** (gr.stásimon, *këngë që këndohet duke qëndruar në këmbë*) dmth. këngë korale midis pjesëve dialogjike dhe ***eksodën*** **(**gr. éksodos- *dalje*) është pjesa e plotë e tragjedisë, pas së cilës s'ka më këngë korale, pra, eksoda paraqet këngën dalëse në fund të tragjedisë. (Aristoteli, *Poetika*, Rilindja, *Prishtinë, 1968, f.52*). Dialogët në tragjedi recitoheshin, kurse këngët këndoheshin në përcjellje të valles dhe muzikës të cilën e komunikonte vetë poeti. Me kalimin e kohës tragjedia e humbi karakterin ceremonial, roli i korit është më i vogël ose s'ekziton fare, kompozicioni i saj është më i lirë, kurse tematikën mitike e zëvendëson tematika historike ose tematika e kundëthënieve aktuale shoqërore. Po *sipas Aristoteli tragjedia përbëhet prej gjashtë elementeve*: *fabulës, karaktereve, mendimit, skenës, të folurit dhe melopesë (muzikës).*

Komedia – si edhe tragjedia është një lloj i dramës e cila u zhvillua nga ceremonitë popullore. Këtë e dëshmon edhe vetë fjala ***kōmōdía*** e cila u krijua nga fjala ***kômos*** që do të thotë

procesion i gëzueshëm dhe fjala ***ōdé – këngë***. Edhe komedia lindi dhe u zhvillua në Greqinë e lashtë. Origjina e saj është në shfaqjet e gëzueshme popullore që përcillnin me këngë e valle proçesionet për nder të hyut të verës e të gëzimit, Dionisit ose Bakut. Lulëzimin e saj më të madh e arriti në Athinë. Komediografi më i njohur ka qenë **Aristofani** (445-385), komediograf grek nga Athina. *Nga 44 komeditë e tij janë ruajtur vetëm 11 dhe disa fragmente*: "*Aharnianët*", "*Kalorësit*", "*Retë*", "*Grerëzat"*, "*Paqja*", "*Zogjtë*", *"Lisistrata"*, *"Themsmoforiet"*, "*Bretkosat*", "*Gratë në parlament*" dhe "*Pluti*". Sipas Milivoj Sollarit, komedia e Aristofanit, për nga elementet e jashtme strukturore ngjan me tregjedinë. Edhe në të rol me rëndësi luan kori, i cili, megjithatë, paraqet, për dallim nga kori tragjik, një bashkësi fantastike (shpendët, bretkosat, retë). Në kompozicionin e saj rol të rëndësishëm luan ***parabaza*** **(**gr. parábasis – *hyrje*, *të drejtuarit kah komosi*; *teprim*, *shkelje*), kënga e mesme drejtuar publikut, dhe ***agoni*** **(**gr. agón – *luftë*, *garë, shqyrtim*), garim i dy akterëve të dramës në të cilën njëri zakonisht përfaqëson mendimin e autorit.

Komedia greke ka ndikuar në zhvillimin e komedisë në të gjitha letërsitë evropiane. Veç tjerash ajo ka ndikuar edhe në zhvillimin e komedisë romake, përfaqësues kryesor i së cilës në letërsinë romake është Menandri (rreth 342-292 p.e.s.. Komedinë e tillë, në të cilën mungon kori, kurse tamatika që trajton ajo është ajo e jetës private, të cilën e ka imituar komedia romake, e cila përmes Plautit (254-184) do të ndikojë në zhvillimin e komedisë deri në ditët tona. Tipi i tillë i komedisë krijon një varg të karaktereve tipike (koprracin, thumbonjësin, mburracakun,

dashnorin) dhe të raporteve tipike (zënka midis babait dhe djalit, dashuria e plakut ndaj vajzës së re) të cilat zgjidhen në mënyrë tipike (robi dinak me këtë rast ka rol të nëndësishm).

Në komedi përqeshen dhe vihen në lojë të metat njerëzore dhe shoqërore. Në të luftohen dukuritë e shëmtuara në shoqëri duke përqeshur (tallur) çdo gjë që është negative në jetën njerëzore dhe në shoqëri: marrëzitë (budallallëqet) njerëzore, mendjemadhësinë, lakminë dhe etjen për pushtet, paturpësinë, koprracinë, egoizmin, kokëboshësinë. Nga kjo komedia që nga fillimet e saj ka qenë më afër relitetit duke depërtuar më thellësisht në jetën e rëndomtë njerëzore. Ajo ka luajtur rol mësimor dhe edukativ, sepse duke i treguar njerëzit dhe jetën si s'duhet të jenë, ajo i ka kujtuar shikuesit t'u shmangen cilësive të këqija dhe të çlirohen nga të metat personale (vetjake). Edhe koncepti i së qeshurës është mjaft i papërcaktuar. E qeshura s'është qëllimi i komedisë, ajo është mjet me të cilin shërohen dhe shmangen cilësitë e këqija të njeriut. Të përqeshësh do të thotë të kritikosh. Në të duhet të ketë frymë për t'u përqeshur ndonjë dukuri dhe qeshja është gjykim – sikundër që nganjëherë vici nuk është vetëm mendjehollësi e zbrazët, por është shpotitës, mendjemprehtë dhe dinak, drejtuar në shkatërrimin e disa ekstrvagancave në shoqëri, kështu edhe të qeshurit në komedi ngjitet nga shakaja deri te humori, përmes ironisë, alegorisë dhe sarkazmit deri te satira e ashpër. Përqeshja e dukurive negative në shoqëri arrihet me anë të paraqitjes komike të këtyre dukurive. **Komike** është e gjithë ajo që paraqet disharmoni midis mundësive reale të një personi dhe të pretendimeve, dëshirave, vendimeve të tij. Komik është p.sh. frikacaku i cili mbahet për

trim; koprraci i cili flen në arkën e parave, dhe gjithmonë ankohet se do ta pësojë nga varfnjakët; sahanëpirësi i cili, si njeri, duhet ta ketë dinjitetin e njeriut, kurse ai përulet, bëhet servil, puthador; atdhetari i rrejshëm ose filantropi, i cili është vetëm me fjalë, e në të vërtetë është vetjak dhe mizantrop; filozofi i ngathët i cili mbahet i ditur e në të vërtetë është bosh etj. Komikja mund të jetë e llojeve të ndryshme. Kur ka për qëllim vetëm të shkaktojë të qeshur, atëherë ajo është e qeshur e zakonshme (shakaja), e cila shpesh mund të kalojë në shaka të trashë ose në farsë, kur përqeshen të metat fizike dhe shpirtërore, kur cilësitë normale dhunshëm karikohen, kur krijohen skena vulgare, ose përgjithësisht kur komikja paraqitet në formën e pashije, në formën e tepruar artistike. Llojin e pastër të komikes e kemi atëherë kur dobësitë e ndryshme të njeriut paraqiten si pjesë përbërërse normale njerëzore dhe sipas kësaj edhe duhet pranuar si të tilla: pa njëfarë krenarie, s’ka as dinjitet etj. Prej këndej njerëzit e paraqitur në këtë formë të komikes janë mjaft realë, të afërt me shikuesit ose lexuesit, shpesh simpatikë. Megjithatë, kur cilësitë negative të ndonjë individi ose të një dukurie janë aq të shprehura dhe aq të rëndësishme sa zhdukin çdo gjë që është njerëzore te njeriu, atëherë e qeshura shndërrohet në **satirë**, dmth. në mohimin e atij individi dhe dukurie (patriotizmi i rrejshëm i cili kalon në tradhti nacionale). Nëse disa cilësi negative te disa individë janë thjesht dobësi të rëndomta njerëzore dhe nuk janë të zhvilluara në masë të madhe, dhe këta individë kanë edhe disa cilësi pozitive dhe vuajnë edhe vetë për shkak të metave, atëherë komikja shndërrohet në **humor** dmth. në raportin e këtillë të shkrimtarit ndaj këtyre që t’i

qeshë, por edhe në të njëjtën kohë edhe t'i dojë duke shprehur për ta simpati, si ndaj njerëzve të cilët kanë dobësi, por kanë edhe virtyte, andaj edhe për këtë shkak humori quhet edhe **"e qeshur me lot".**

Komedia dallon nga tragjedia edhe me thurjen kompozicionale. Në komedi numri i personazheve zakonisht është më i madh, veprimi është më i ndërlikuar dhe më i gjallë, thurja përbëhet prej disa intrigash, kurse pesonazhet janë më të natyrshëm, më afër jetës sesa në tragjedi. Veç kësaj shthurja është përherë e lumtur, çdo gjë përfundon me qetësimin e kundërthënieve të shumta dhe me fitoren e parimit të arsyes në jetë. Madje edhe kur pëson thyerje në ndërmarrjet e tij edhe personazhi kryesor, kjo konsiderohet si përfundim i lumtur, sepse kanë pësuar falimentim parimet negative në jetë (rrena, dyftyrësia, koprracia, krenaria, fryrja, jonjerëzia etj.) dhe kanë fituar arsyeja, e drejta, nderi etj.

Sipas gjërësisë së objektit të cilin e trajton ose sipas mënyrës së krijimit të komikes, komedia ndahet në disa nënlloje: **komedia e intrigës** ose **e situatës, komedia e karakterit** ose **komedia psikologjike**, **komedia zakonore** ose **shoqërore.**

Në **komedinë e inrigës** interes kryesor paraqet thurja, e cila zakonisht mbështetet në mosmarrëveshje, huti, pakujdesi dhe habi. Veprimi merr kthesa më të papritura, kurse intriga është e ndërlikuar dhe e ngatërruar. Komiciteti arrihet më së shumti duke e vënë personazhin në situata qesharake (p.sh. një personazh flet me një personazh për të cilin mendon se është ndonjë personazh tjetër), prandaj kjo komedi quhet edhe **komedi e situatës).**

Në **komedinë e karakterit** përqeshen veset e individëve, të cilët kanë arritur në shkallën e pasionit: koprracia, mburracakëria, fryrja, dyftyrësia. Këto vese e vënë në lëvizje gjithë veprimin dramatik, dhe bartësit e tyre në fund të komedisë përqeshen (K.Floqi *"Zi e më zi"*, *"Nder e qytetni"*, *"Burri-burrë"* etj).

Në ***komedinë zakonore*** paraqiten zakonisht në mënyrë satirike të metat e tërë shoqërisë dhe të grupeve të veçanta dhe të klasave shoqërore, andaj këto komedi konsiderohen si komedi më të rëndësishme shoqërore (K. Floqi *"Kundërshtarët e prikës"* etj.). Komedia përpunon tema të rëndësishme shoqërore, psikologjike dhe morale. Kjo ka qenë aktuale në të gjitha kohërat dhe duke i falënderuar karakterit të saj themelor ka qenë më tërheqëse nga të gjitha format dramatike. Ajo ka ndryshuar gjatë shekujve varësisht nga struktura e shoqërisë dhe e ngjarjeve historike. Edhe në aspektin e origjinës nuk mund ta lokalizojmë (vendosim) në një vend dhe në një kulturë. Edhe komedia, si edhe veprat e tjera letrare, janë krijuar në mjedise të ndryshme dhe se në fushën e ***komediografisë*** ndikimet janë shumë më të mëdha sesa në format e tjera letrare.

Në mesjetë u zhvillua një tip i veçantë i dramës e cila lindi në bazë të ceremonive fetare kristiane. Liturgjia kishtare gradualisht merr formë dramatike në dialogje, në këngëtim dhe me ndryshimin e situatave dramatike, respektivisht të skenave të veçanta, dhe shkallëshkallë ndahet nga ceremonia në shfaqje të pavarura dramatike. Shfaqjet e tilla quhen ***misterie*** ose ***mirakle***, ***moralitete***. Në to përpunoheshin ngjarje nga mitologjia biblike, në veçanti nga jeta e krishtit, kurse personazhet respektivisht

ngjarjet nga jeta e shejtnorëve të veçantë ose martirëve. Në fillim ***drama kishtare*** shfaqej në brendi të kishës, kurse më vonë në fushë të hapur, para besimtarëve të shumtë, që te ta të zgjohen ndjenjat religjioze (fetare) dhe forcimi i dogmave fetare. Shfaqjet e këtyre dramave zgjatnin disa ditë dhe në to merrnin pjesë një numër i madh i njerëzve, sepse në shfaqjen "*Vuajtja e Shpëtimtarit tonë*" është dashur të përfshihen të gjitha mundimete krishtit dhe të paraqiten dramatikisht. Shpesh në dramat e tilla përfshiheshin edhe skena nga jeta e përditshme dhe elemente komike, në gjuhën e popullit.

Sipas modeleve klasike janë shkruar shumë komedi në kohën e ***renesansës***, duke iu përmbajtur rreptësisht modeleve të vjetra. Mirëpo, modelet e tilla të komedive erudite dhe tradicionale nuk u përgjigjeshin ndryshimeve në shoqëri dhe njerëzve me pikëpamje krejt të reja. Dhe si kundërshtim i komedive të tilla, në Itali u zhvillua njëlloj tjetër i komedisë i mbështetur në teatrin e zhvilluar popullor, e ashtuquajtura **commedia *dell'arte*** **(***komedia del arte*), kryesisht me karakter popullor e me aktorë profesionalë, të cilët bashkoheshin në shoqëritë e para teatrore. Personazhet ishin të fiksuar (p.sh. koprraci plak-*Pantallone*, *Pulçinela – dinak*, *Harlekini – llupës* etj.), mbanin *maska* (*maschere*) të cilat i karakterizonin. Dialogët zakonisht improvizoheshin në bazë të përmbajtjes së përshkruar më parë, ***skenarit*** (*it. canovaccio-kanovaço)*. Commedia dell'arte gjatë kohës së ekzistencës së saj (shekujt XVI-XVIII) rrit repertorin e motiveve, situatave dhe pesonazheve, zgjëroi interesin për komedinë dhe ndikoi mjaft në veprat e mëvonshme komediografike.

Veç dramës në kuptimin e ngushtë të fjalës, shpesh përmenden edhe disa lloje të veçanta të dramatike, të cilat mund të kuptohen si nënlloje të dramës ose të komedisë, por edhe si lloje të veçanta letrare. Në këto lloje ose nënlloje të dramës bëjnë pjesë: ***melodrama*, *drama muzikore* që ka edhe nëndarjet e saj (*operën*, operetën dhe *baletin*), *farsa dhe vodëvili*.**

Melodrama* – *sipas gr. μέλος* - *këngë dhe ***δρᾶμα*** - veprim, është dramë sentimentale (me vrasje, rinjohje, rreziqe të fshehta, brejtje ndërgjegjesh, dashurive të shfrenuara) e përcjellë me muzikë. Pra, është dramë me këdim dhe muzikë. Personazhet e saj janë të idealizuara, të cilët pas shumë psherëtimash, lotve dhe situatave patetike çdo gjë mbaron me lumturi. Njihet edhe me emërtime si: lojë teatrore me muzikë, pjesë nga jeta popullore etj.

Drama muzikore – është lloj i dramës ku muzika është mjeti themelor i shprehjes. *Në këtë lloj të dramës përmenden*: *baleti*, *opereta* dhe *opera.*

Baleti (fr.ballet, it.balletto) – formë skenike në të cilën veprimi dramatik paraqitet përmes valles me përcjellje të muzikës. Përmbajtja në balet merret nga legjendat ose përrallat popullore. (“*Halili e Hajria*” *e Tish Daisë*, “*Cuca e maleve* “e *N. Zoraqit* etj.)

Opereta (*it. opretta – operë e vogël*) – është formë muzikore-skenike me karakter zbavitës dhe komik, në të cilën teksti vendevende shprehet me të folur, kurse pjesërisht këndohet. U krijua në Vjenë, ku një varg kompozitorësh duke filluar nga J. Shtrausi, F. Shopeni (krijues i operës së parë), operën

e përvetësojnë edhe kompozitorë të tjerë si p.sh. ZH. Ofenbahu në Pariz, njëri nga kompozitorët më të mëdhenj të operës.

Opera (*it.opera nga lat. opus, operis – vepër)* dramë muzikore në të cilën teksti shprehet ekskluzivisht me mjetet muzikore vokale intrumentale. Baza tekstuale e operës quhet ***libreto*****.** E tërë përmbajtja komponohet për t'u kënduar. Personazhet i këndojnë rolet e tyre, kurse kënga e tyre përcillet me muzikë. Këtu zakonisht paraqiten dy autorë: shkrimtari i cili e shkruan tekstin (libreton) dhe kompozitori i cili e bën përpunimin muzikor ("*Mrika*" *e Prenk Jakovës* etj.).

Farsa (*fr. farce nga lat.farcire*: *plotësoj*) – është lloj letrar në teatrin mesjetar francez. Farsat janë pjesë të shkurtra me karakter të theksuar komik. Ato janë shfaqur si meslojë në shfaqjen e misterieve, me qëllim të ndryshimit të tonit të zbavitjes së publikut midis dy veprave serioze, me personazhe mjaft të karikuara, kurse thurja ndërtohet mbi mosmarrëveshjet midis personazheve. Me gjasë nga këtej e ka emërtimin kjo gjini, i ngjashëm me mimin antik. Më vonë farsat janë luajtur si tërësi të pavarura. Ato shquhen për shkathtësinë e theksuar dramatike: shquhen për veprimin e gjallë, plot situata të shpejta dhe të papritura. Përveç efekteve të jashtme në të janë të theksuara vijat e karakterit të personazheve me çka kjo i afrohet komedisë.

Vodëvili (*fr. vaudeville*) – është pjesë e vogël teatrore me një përmbajtje të lehtë komike, shpesh me një akt. Vodëvilin, sipas rregullit, e përcjell melodia e thjeshtë e lehtë, e afërt me këngën popullore. Në shekullin e tetëmbëdhjetë shkrimtarët fillojnë t'inkudrojnë si kuplete në pjesët me karakter komik (***comédie à vaudeville*** ose ***opopéra-comique en vaudeville***) etj.

Pastorala **(***it. dramma pastorale*) – është formë e dramës e cila lindi në shekullin XVI në itali. Në të përfshihen elemente të cilat e lidhin me idilën, respektivisht me eklogën, ku si personazhe kryesore janë barinjtë dhe bareshat të cilat përmes dialogëve dhe këngës trajtojnë problematikën dashurore. Tematika e saj është idilike-sentimentale. Temat e saj më të shpeshta janë: gjithfuqia e dashurisë, kthimi i pranverës, gëzimi i jetës fushore, kënaqësia në gjueti etj. Veprimi i saj zhvillohet në një ambient idilik, arkadik, kurse personazhet janë barinj dhe baresha të maskuara të cilat duhet të jenë simbol i rendit dhe i jetës së vërtetë, që i kundërvihet jetës së rrejshm mondane...

KOMPOZICIONI I DRAMËS

Meqë drama parimisht shkruhet për t'u shfaqur në skenën teatrore, kompozicioni i saj mbështet para së gjithash në unitetin e të folurit dhe të veprimit, dmth. në unitetin e aksionit që e paraqet drama. Këtë e ka theksuar edhe Aristoteli, një nga teoricienët e parë të teorisë së dramës në letërsinë evropiane, i cili pohonte mbi nevojën e unitetit të veprimit në dramë, pohim i cili përfshin kuptimin e dramës si "imitim i një veprimi të përkryer e të tërë" (*Poetika*, *f.41*) se struktura e dramës është e caktuar nga tërësia e veprimit i cili domosdo ka "*fillimin, mesin dhe mbarimin*"(*po aty, f.41*). Unitetit të veprimit teoricienët e mëvonshëm ia shtojnë edhe unitetin e vendit dhe të kohës, dhe kështu u krijua teoria mbi tri njësitë e dramës, të cilat në kohë të ndryshme vlenin si rregull sipas të cilit duhet shkruar veprat dramatike. Nga këto tri njësi jo të gjitha vlejnë për hartimin e veprës dramatike. Vetëm uniteti i veprimit mund të kuptohet si shprehje e stukturës kompozicionale të dramës të cilin duhet ta respektojë çdo krijues. Në mbështetje të unitetit të veprimit që nënkupton nevojën e zhvillimit të veprimit pa ndërprerje, pa episode dhe digresione, i cili duhet të zhvillohet përmes pjesës hyrse, të mesit dhe mbarimit, në të cilën veprimi përfundon.

Struktura e brendshme e dramës shihet në zhvillimin dhe në dinamizimin e ngjarjeve, në zbulimin dhe theksimin e problemeve shoqërore ose filizofike, në renditjen e pandërprerë të situatave dhe në krijimin e konflikteve. Shumë teoricienë konsiderojnë se drama ideale përbëhet prej shtatë pjesëve

kryesor, të cilat përbëjnë etapat (fazat) përmes të cilave kalon veprimi dramatik. Këto janë: ***ekspozicioni, thurja, kulminacioni, peripecia*****, ndërprerja dhe *****shthurja*** ose ***katastrofa*** (në tragjedi). Këto shtatë shkallë përmes të cilave zhvillohet veprimi dramatik janë trashëguar nga tragjeditë klasike dhe, pak ose shumë, janë respektuar deri në kohën tonë. Dramaturgët bashkëkohorë (Myler, Tenesi, Jonesko) kanë braktisur këtë skematizëm të ngurtë në zhvillimin e shkallëshkallshëm të veprimit dramatik.

Ekspozicioni – shënon pjesën hyrëse të dramës dhe ka formën e bisedës. Në këtë pjesë që shënon fillimin e dramës, shkallëshkallë shtohet lënda dhe theksohet tema dhe ideja dhe me këtë bëhet ndarja (distancimi) midis personazheve. Kësaj i shërben e ashtuquajtura lista teatrore, afisha ose programi, kurse në disa tipa dramash pjesa hyrëse shpjegohet me anë të pologut, ku aktori i veçantë, para shfqjes, shpjegon situatën nismëtare të fabulës. Për shkak të qëllimeve të veçanta, planeve dhe dëshirave, veprimi në dramë, sipas rregullit, thuret në aktin e dytë dhe, forcohet kureshtja që të parashihet rrjedha e tij.

Thurja **–** krijohet me futjen e motivit dinamik, i cili e vë në lëvizje veprimin duke shkaktuar kundërthënie të caktuara midis personazheve, dmth. kur pjsëmarrësit në veprim konfliktohen për shkak të ideve ose karaktereve të tyre. Është momenti kur të gjithë personazhet i kanë shfaqur cilësitë e tyre dhe janë vënë ndaj heroit kryesor haptas ose kanë marrë qëndrim armiqësor.

Kulminacioni – shkaktohet kur tensioni rritet deri te zgjidhja e domosdoshme e veprimit, dhe nuk dihet ende se ç'drejtim do të marrë zgjidhja. Kulmi ose nyja e dramës se njëra

palë duhet të pësojë disfatë, por ende nuk dihet se cila anë do të jetë fituese dhe cila e fituar. Për një kohë të shkurtër bëhen ndryshime të vogla në jetën e heroit kryesor dhe dukshëm zbulohen qëllimet negative të palës (anës) së kundërt.

Peripecia – respektivisht, kthesa, është ajo pjesë e dramës kur veprimi në dramë menjëherë merr një kahje të caktuar, dhe ngadalësohet veprimi, bëhet një lloj ndalje e veprimit dhe bëhet një pushim i shkurtër. Në këtë çast fitohet përshtypja se heroi i dramës do t'i shmanget rrezikut që i kanoset.

Shthurja **–** është ajo pjesë e dramës kur zgjidhen të gjtha kundërthëniet, kontradiktat dhe konfliktet. Kjo pjesë në tragjedi quhet edhe karastrofë.

Në fund të theksojmë se nuk është e domosdoshme që secila dramë t'i ketë këto pjesë kompozicionale për të cila folëm më lart. Po kështu pjesët kompozicionale nuk është e detyrushme të jenë të ndara njëra nga tjetra, as që duhet të zhvillohen sipas rendit të paraqitur më lart. Megjithatë në esencë secila dramë duhet të jetë e ndarë në disa pjesë, nga të cilat disa janë pjesë hyrëse, disa të mesit dhe disa përfundimtare.

LLOJET E PËRZIERA LETRARE

Përveç gjinive të pastra letrare (poezisë lirike, epike dhe dramatike) dhe llojeve të tyre kalimtare (poemës, baladës, romansës) ekziston edhe një varg veprash të cilat mund t'i emërtojmë si lloje të përziera letrare. Në të vërtetë, në këto vepra objekti i paraqitjes merret nga jeta e vërtetë ose nga ndonë fushë shkencore (historisë, filozofisë, sociologjisë, drejtësisë), kurse përpunimi i materies në këto vepra bëhet në mënyrë artistike-letare. Ajo që këto vepra i bën letrare janë ato veçori të cilat në përgjithësi janë karakteristike për letërsinë: paraqitja e personazheve dhe e dukurive përmes tablove konkrete, emocionaliteti, topika dhe figuracioni i gjuhës, ritmi i fjalive, kuptimi i gjerë ideor, kurse ajo që i afron me shkencën është objekti i paraqitjes: historke, filozofike, sociologjike, gjeografike, etnografike etj. Në këto lloje letrare është shumë e kufizuar imagjinata e shkrimtarit. Shkrimtari këtu nuk i trillon dukuritë dhe ngjarjet, por paraqet objektivisht dhe benikërisht atë që ka parë dhe përjetuar vërtet. Ai nuk paraqet tablon e trilluar të jetës, por e përshkruan jetën e vërtetë, të atillë çfare është paraqitur ajo objektivisht para tij. Dallimi midis veprave të këtilla dhe tregimeve e romaneve qëndron në atë se tregimtari dhe romancieri me imagjinatën e tyre krijojnë personazhe dhe ngjarje të trilluara, të cilat janë karakteristike për mjedisin dhe jetën që përshkruhen në tregimet dhe romanet e tyre, kurse shkrimtari i ditarit ose i udhëpërshkrimit, ose i biografisë etj. në vetë realitetin zbulon njerëz dhe ngjarje karakteristike, që e

detyrojnë që imagjinatën e vet sa më shumë ta kufizojë dhe që vetëm objektivisht, saktë dhe me besnikëri të shënojë atë që ka parë.

Reportazhi artistik (***fr. reportage***) (***ose përshkrimi letrar***) – është lloj i veprava të tilla, të cilat qëndrojnë më afër letërsisë, të cilat disa e quajnë tablo nga jeta. Ky në të vërtetë është tregim, më rrallë roman, në të cilin përshkruhen personazhe dhe ngjarje të vërteta, dhe çdo gjë tjetër: kompozicioni, personazhet, emocionaliteti, gjuha poetike etj. – janë njësoj si edhe në tregimet e vërteta. Në të vërtetë, reportazhi artistik është formë letrare epike, por për të vetmin element të tijin, për lëndën nga jeta e vërtetë e cila nuk është trilluar, e kemi përfshirë në këto lloje të përziera letrare, si kalim nga regjistrimi repertorsk drejt letërsisë së pastër. *Reportazhi atistik* nuk duhet ngatërruar me tregimin historik, romanin ose dramën. Për këto të fundit lënda merret nga e kaluara, kurse për reportazhin lënda merret nga e tashmja; shkrimtari i merr personazhet që i ka parë vetë dhe ngjarjet të cilat i ka përjetuar vetëose në të cilat ka qenë pjesëmarrës vetë. Në tregimet, romanet dhe dramat historike shkrimtari duhet t'ia qëllojë vetëm ngjyrës së epokës dhe deri diku karakterin e personazheve historike dhe, çdo gjë tjetër mund t'ia lëshojë imagjinatës së tij; mund ta ndërrojë rrjedhën e ngjarjeve, t'i mendojë situatat dhe personazhet dytësore, të shtojë episode të ndryshme etj. Në reportazh autori është i detyruar t'i qëndrojë besnik të vërtetës jetësore, pa trilluar asgjë, ngjarjet t'i japë sa më gjallërisht, sa më artistikisht dhe emocionalisht. Shkrimtari i reportazhit shfrytëzon mjetet letrare për paraqitjen

e ndonjë ngjarjeje ose personi: përhkrimin, dialogun. Reportazhi i mirë shquhet për aktualitetin e temës që trajton, për ngjeshurinë, për interesin dhe frymën e shkrimit. Me kualitetet e tij artistike ai qëndron shumë afër letërsisë së vërtetë, me ç'rast merr veçori zhanrore të skicës, tregimit dhe romanit. Dhe si formë e tillë ai quhet reportazh artistik

Reportazhi artstik është lëvruar në të gjitha letërsitë e botës (që në kohën kur u shfaq, në shekullin XVI). Me të janë marrë jo vetëm gazetarët, por edhe shumë shkrimtarë duke lëvruan tema nga jeta e përditshme.

Udhëpërshkrimi është një lloj letrar përmes të cilit përshkruhen njerëzit, visoret dhe vendet nëpër të cilat krijuesi letrar kalon dhe i paraqet përshtypjet dhe meditimet e tij mbi atë që ka parë dhe dëgjuar gjatë rrugëtimit të tij. Udhëpërshkrimi është njëri nga llojet më të vjetra letrare. Kujtime dhe përshkrime të udhëtimeve gjejmë që në epet që janë ruajtur deri më sot, kurse poeti gjerman Hajne konsideron se udhëpërshkrimi është forma më e natyrrshme dhe më burimore e romanit. Udhëpërshkrimi është i rëndësishëm si nga aspekti letrar ashtu edhe aspekti kulturo-historik. I pari që ka shkruar udhëpërshkrime është shkrimtari i vjetër grek, Pauzan. Udhëpëshkrime kanë shkruar: Volteri, Shatobriani, Lamartini, Gëte, Hajne Ramiz Kelmendi etj.

Biografia (gr.bios – jetë dhe gráphós – shkruaj, jetëshkrim) është krijim ku krijuesi përshkruan jetën e personaliteteve të njohura dhe të rëndësishme për një epokë. Biografia është e afërt me reportazhin artistik, po më tepër është e kushtëzuar nga

materiali faktik. Në të përshkruhet jeta e ndonjë njeriu të madh, personaliteti i të cilit është i rëndësishëm për një epokë ose është tipik për punën e njerëzve të veçantë (politikanëve, shkencëtarëve, artistëve, letrarërve etj.) Në letërsinë botërore janë të njohura biografitë e Stefan Cvajgut (*Romen Rolani*, *Betoveni)*, biografia e Stendalit në romanin –biografik *Tri ngjyra të epokës* të I. Vinogradovit, kurse te ne biografia ka filluar të lëvrohet që në kohën e Rilindjes. Biografi ka shkruar K. Kristoforidhi "*Jetëshkronja e njrëzve ndriçim – Jan Gutenbergu*", Mithat Frashëri "*Naim Be- Frashëri*, Aleksandër Xhuvani *Jeta e Mehmet Aliut*, *pashës së Misirit*, Simon Shuteriqi, *Jetëshkrimi i Konstantin Kristoforidhit* etj.

Nga biografia duhet dalluar biografinë shkencore, studimin, i cili karakterizohet me paraqitjen e ngjarjeve kryesore nga jeta e individit dhe të cilën me shumë e inereson puna publike (artistike, shkencore, politike) e individit, kurse shumë pak jeta private, përjetimet shpirtërore, gëzimet dhe shqetësimet, ëndrrat dhe përmallimet dialogët e brendshëm dhe ndjenjat intime, e gjithë kjo është objekt i interesimeve të biografit artistik.

Autobiografia (gr. autós vetë dhe biós – jetë, gráphōs – shkruaj) është një lloj shkrimi kur njerëzit e shquar shkruajnë për jetën e tyre. Autobiografi kanë shkruar: Leon Tolstoi "*Fëmijëria, djalëria dhe rinia*", Maksim Gorki "*Universitetet e mia*", pastaj autobiografia e Çarls Darvinit, Vitorio Alfierit etj.

Ditari (lat. diarium)) është lloj letrar në të cilin shënohen ngjarjet e ditës me ditët dhe datat e shënuara, qoftë kjo të bëhet

për vete – mbajtja e ditarit – përjetimet personale ose për ndonj personalitet të njohur. Dmth. në të në mënyrë kronologjike përshkruhen ngjarjet në të cilat ka marrë pjesë në periudha të caktura vetë autori. Ai fillon të kultivohet në kohën e humanizmit dhe renesansës. Popullaritetin e tij e arrin në shekullin e 18-të në formën e udhëpërshkrimit, me një formë të kohës së kufizuar të udhëtimit, me një vlerë të madhe letrare dhe historiko-letrare. Gjatë romantizmit në fillim të shekullittë 19-të, është i zakonshëm ditari në formën e letrave dërguar një personi. Forma e ditarit (data dhe shënimi i vendit) e obligojnë autorin në saktësi dhe besueshmëri. Të dhënat që jepen në ditar, meqë shënohen drejpërdrejt ngjarjet që kanë ndodhur, mund të shërbejnë si material i besueshëm më vonë me rastin e shkrimt të autobiografisë, memoareve dhe veprave të natyrës së ngjashme. Shumë ditarë janë intimë të cilët përmbajnë të dhëna nga jeta personale e autorit kryesisht të natyrës sentimentale. Këta ditarë paraqesin historinë e autorit dhe nuk destinohen për publikim. Llojet e tjerë të ditarëve autorët kryesisht i botojnë në të gjallë të tyre. Ditare kanë shkruar: Alfred de Vinji "*Ditari i një poeti*", Fadil Hoxha "*Ditari*"etj.

Memoaret (fr.mémoire - *kujtim*) janë shkrime në të cilat shkrimtari shkruan për mjedisin dhe kohën në të cilën ka jetuar dhe ka punuar. Memoaret shkruhen sipas kujtesës, zakonisht në fund të jetës së shkrimtarit. Memoaret si lloje letrare kultivon që nga kohët më të hershme, që nga koha antike (Ksenofoni, Qesari), deri në kohën më të re (në veçanti janë kultivuar në Francë - Ruso, më vonë në Gjermani – Gëte, pastaj në Rusi – Herceni). Në shekullin e 19-të dhe të 20-të, literatura memoriale është shumë

e pasur, kurse pas Luftës së Parë dhe të Dytë Botërore disa vepra të këtij lloji kanë përjetuar publicitet të madh. Memoare kanë shkuar: Jul Qesari, Sen Simoni, Vinston Çerçili, Ajzenhaueri, kurse në letërsinë shqipe është i njohur Mihal Grameno me veprën "*Kryengritja shqiptare*".

Eseja (fr.essai – shqyrtim, përpjekje) qëndron më afër krijimeve artistiko-letrare, në të cilin flitet për ndonjë problem shkencor ose letrar, për ndonjë çështje kulture ose të jetës shpirtërore, në formë mjaft inventive, emocionale dhe mendjehollësi, me theksimin e përjetimit personal, por me synim që objekti të ndiçohet në të gjitha anët dhe të depërtohet në thelbin e çështjes. Në aspektin e strukturës kompozicionale ai i afrohet arkitektonikës së lirë të veprës letrare artistike duke treguar fuqinë krijuese origjinale të shkrimtarit të saj. Në letërsinë evropiane esenë i pari e ka lëvruar Montenji në Francë (*Ese*, (Essais) 1580), duke ecur me sukses pas disa shembujve romakë (Plutarkut dhe Senekës), kurse pas tij edhe filozofi,shkrimtari dhe shtetari anglez, Frensis Bekon, në Agli (Ese, 1597) si eseistët e njohur anglezë të shekullit XVII (Adison, Stil, Drajden, Semjuel Xhonson). Në shekulli XIX eseja zhvillohet hovshëm në të gjitha letërsitë (në Angli: Karajl, Makoli, Raskin; në Francë: Sent-Bev, Ten, Brinetier, në Amerikë: R.V.Emerson; në Rusi: V.G.Belinski), ashtu që në fund të shekullit XIX dhe në fillim të shekullit XX arriti përsosshmërinë në përpunimin e shkëlqyer të shumë letrarëve të shquar: A. Haksli, T.S.Eliot, V.Vulf, A.Frans, M.Bares, Pol Valeri, A. Zhid, Gj. Lukaç, Hajnrih dhe T. Man. St. Cvajg etj. Në letërsinë shqipe eseja ka filluar të lëvrohet më vonë.

LLOJET E SHPREHJES GAZETARESKE

Lloj themelor i shprehjes gazetareske është *lajmi*. Përmes tij publiku lamërohet se ku, kur dhe pse ka ndodhur diçka ose dikush ka qenë i pranishëm. Lajmi me shumë hollësi dhe me të dhëna të sakta quhet komunikatë (informatë). Kur përmes bisedës me ndonjë personalitet të njohur nga jeta shoqërore (ekonomia, arsimi, kultura, sporti, politika) njoftohet publiku mbi mendimet dhe qëndrimet e atij personaliteti, njoftimi i tillë quhet intervistë.

Njoftimi interesant dhe i figurshëm i publikut mbi ndonjë ngjarje, të njohur për individët ose shoqatat, klubet dhe të manifestimeve të tjera të organizuara (turnetë, ekspozitat, olimpiadat e të tjera, quhet reportazh. Ky lloj gazetaresk, për shkak të gjuhës së tij poetike dhe mënyrës së prezantimit, i afrohet letërsisë artistike. Nëse lajmëruesi gazetaresk i dërgon redakcisë së tij nga ndonjë vend tjetër, ose nga ndonjë shtet tjetër çfarëdolloj forme të shkrimit gazetaresk, atëherë kjo quhet korrespondencë.

PROZA SHKENCORE

Shkenca e letërsisë si edhe shkencat e tjera, shërbehen me lloje të ndryshme shkrimesh për t'i njoftuar lexuasit me hulumtimet dhe me rezultatet e veta. Në këto lloje më të njohura janë: shënimi, artikulli, shqyrtimi dhe studimi (monografia). Të gjitha këto forma shërbehen me metodën e njëjtë: me metodën e argumentimit, por dallojnë për nga madhësia dhe gjërësia e objektit të cilin e hulumtojnë. Metoda e argumentimit qëndon në atë që një çështje të zbërthehet në pjesët e saj themelore (analiza); pastaj këto pjesë karakterizohen dhe vlerësohen me anë të argumenteve: shembujve, fakteve, krahasimeve, kundërthënieve etj. Për t'u vërtetuar dhe shpjeguar raporti i ndërsjellë i tyre dhe, në fund, nga e tërë kjo të nxirret përfundimi si gjykim mbi këtë çështje (sinteza). Për këtë arsye secili nga këto shkrime përbëhet prej hyrjes, përpunimit dhe përfundimit.

Më të vogla për nga vëllimi nga të gjitha këto shkrime janë shënimi dhe artikulli. Në artikull diskutohet (shkruhet) ose për ndonjë çështje të vogël, ose vetëm për një aspekt të ndonjë çështjeje më të madhe, ose jepet vështrimi i përgjithshëm për ndonjë çështje më të madhe (paraqitja e ndonjë vepre letrare, vlerësimi i kompozicionit të ndonjë romani, vështrimi i përgjithshëm për ndonjë shkrimtar), kurse në shënim edhe më ngushtë përcaktohet një çështje me theksimin e ndonjë të dhëne karakteristike dhe të re.

Shqyrtimi është më i madh për nga vëllimi nga artikulli dhe hyn në vlerësimin e një çështjeje. Derisa për artikulli mjafton ndonjë dije e përgjithshme mbi çështjen e caktuar, për shqyrtimin nevojiten hulumtime paraprake të gjera dhe të thella të objektit dhe mbledhja e kujdesshme e materialit. Shkrimtari i shqyrtimit e dokumenton atë pohim; prandaj në shqyrtim është e zakonshme që në tekst, në vërejtje të shënohet i tërë materiali argumentues (dokumentues).

Studimi është shqyrtim i vëllimit më të madh në të cilin shkrimtari flet për ndonjë çështje më të madhe: për jetën dhe veprën e një shkrimtari, për një epokë të tërë letrare, për zhvillimin e një gjinie letrare gjatë një shekulli, ose për më shumë decenie, për ndikimin e një letërsie në tjetrën etj. Kur studimi merret vetëm me një problem të tërësishëm, ose me një problem special shkencor, ose vetëm me një shkrimtar, duke u përpjekur që sa më hollësisht ta shtrojë lëndën të cilën e hulumton, atëherë ai quhet monografi.

RRYMAT LETRARE AVANGARDE TË SHEKULLIT XX

Në dhjetëvjetshat e parë të shekullit XX në vendet e ndryshme evropiane lindën dhe u zhvilluan rryma letrare që u quajtën rryma letrare avangarde (fr.avant-garde - pararojë, term nga zhargoni ushtarak). Këto rryma lindën si reagim estetik i rrymave paraprake letrare duke kërkuar mënyra të tjera të shprehjes letrare. Avangarda formohet rreth vitit 1910. Ndonëse këto rryma janë të ndryshme dhe me programe të ndryshme, megjithatë ato janë unike për nga veçoritë e zhvillimit dhe të strukturës së tyre, varësisht nga kushtet shoqërore dhe politike si dhe traditës letrare dhe vendeve në të cilat lindën dhe u zhvilluan. Sipas studiuesit kroat, Aleksandër Flaker, avangardën si nocion dhe formacion letrar e karakterizon "uniteti i të kundërtave", kurse artin avangard ky autor e sheh si një shesh ku ndeshen rregulli me aventurën, individualja me kolektiven, racionalja me iracionalen (cituar sipas Agim Vincës te vepra "*Kurs i teorive letrare*", Shtëpia botuese Libri shkollor, Prishtinë, 2002, f. 210). Ndërkaq sipas studiuesit tonë të njohur Agim Vincës, arti avangard i ngjan një arene ku takohen: racionaliteti dhe iracionalitetin, glorifikimi i teknicizmit dhe kthimi kah primitivizmi, individualizmi i tepruar dhe gatishmëria për t'iu nënshtruar kolektivit, hermetizmi dhe krijimi i një gjuhe për masat, me një fjalë ai është një sintezë e vërtetë e të kundërtave.

Rrymat letrare avangarde që janë shfaqur para dhe pas Luftës së Parë Botërore janë: futurizmi (në Itali dhe Rusi), ekspresionizmi (në Gjermani dhe në Austri) dadaizmi (në Zvicër), surrealizmi (në Francë) dhe letërsia sociale (në Rusi dhe në shtetet e Evropës së mesme). Disa nga këto lëvizje shumë shpejt do të ngriten në lëvizje artistike botërore (surrealizmi francez), disa do të mbeten këvizje të ngushta nacionale (futurizmi në Itali dhe dadaizmi në Zvicër), kurse disa do të humbin cilësitë primare estetike (bashkimi i futurizmit dhe fashizmit në Itali dhe i dadaizmit me anarkizmin në Zvicër). Ajo që është e përbashkët e këtyre lëvizjeve janë shkaqet e lindjes së tyre: së pari, gjendja depresive e para dhe e pas luftës, në disa nga këto vende ku janë shfaqur këto lëvizje paralajmëronte trishtimin dhe parandjenjën e artistëve mbi gërmadhat e botës së atëhershme (Lufta e Parë Botërore, Revolucioni i Tetorit në Rusi, luftërat ballkanike, shfaqja e fashizmit), së dyti, pakënaqësia e artistëve me të arriturat e deritashme në krijimin e veprës letrare dhe dëshira e tyre për thyerjen e normave të qëndrueshme estetike (së paku për një kohë), dhe disa përkufizime në zbatimin e veprimeve (qasjeve), metodave dhe mjeteve në krijimin e veprave letrare dhe, së treti, zbulimet e ndryshme shkencore në fushën e psikanalizës të Zigmund Frojdit, Gustav Jungut dhe Xhon Votsonit, të cilët në atë kohë kanë qenë senzacion i dorës së parë.

FUTURIZMI

U shfaq kryesisht si lëvizje letrare, por ai pati ndikim edhe në artet e tjera si në pikturë, arkitekturë, teatër, skenografi, balet dhe muzikë. Parim themelor i futurizmit ishte mohimi i traditës (të kaluarës) dhe kthim nga e ardhmja. Nga këndej edhe fjala latine futurum nga e ka prejadhjen fjala futurizëm, do të thotë ardhmëri, nga kjo futurizmi ka qenë lëvizje letrare e cila i është kthyer ardhmërisë dhe beson në afirmimin e tij në ardhmëri. Futuristët besonin se tematikisht dhe shprehimisht kanë zbuluar artin e së nesërmes, nga këndej edhe mohimi kategorik i tyre i çfarëdolloj tradicionalizmi. Një nga "rregullat" e tij ishte "Ta flakim fjalinë si përbindësh antipatik". Nga ana sintaksore, përfaqësuesit e kësaj rryme letrare mohonin madje edhe rolin e mbiemrave, mënyrët dhe kohët e foljes dhe mendonin se poezisë së ardhmërisë nuk i duhet as metrika, as ritmi, as strofa. Themelues dhe teoricien i futurizmit konsiderohet poeti italian Filipo Tomazo Marineti (1876-1944), i cili më 20 shkurt të vitit 1909, në emër të grupit të vet, publikoi ***Manifestin futurist*** në gazetën parisiene ***Figaro***, në të cilën proklamoi programin e futurizmit, ku në mes tjerash thuhej:

1. Ne dëshirojmë ta këndojmë dashurinë ndaj rrezikut, energjinë nga shprehia dhe guximin e marrë.

2. Bërësit kryesorë të poezisë sonë do të jenë kryelartësia, guximi dhe rebelimi.

4. Ne deklarojmë se shkëlqimi i botës është pasuruar me një bukuri të re: me bukurinë e shpejtësisë. Automobili i shpejtë

karreria e të cilit e ngarkuar me gypa të mëdhenj të cilët ngjajnë me gjaprin me frymë ekspolozive, automobili i cili ushton, i cili duket se shpejton në shrapnel, është më i bukur se “fitorja në Akropol”

5. Dëshirojmë ta lëvdojmë njeriun i cili qëndron pranë timonit, boshti i menduar i të cilit çan tokën e hedhur në orbitën e pistës së saj planetare

6. Poeti veten e vet duhet ta shkrijë në ngrohtësi, në plangprishje të shkëlqyer, që të mund ta rritë zjarrin entuziast të atyre që janë të ndijshëm në uranium.

7. Vetëm në luftë gjendet bukuria. S’ka kryevepra pa momentin agresiv. Poezia duhet të jetë sulm mbi forcat e panjohura që t’i ftojë këto të nënshtrohen para njeriut.

8. Gjendemi në platformën e skajshme të shekujve!…Pse të kthehemi prapa asaj që gjendet pas nesh, tash kur pikërisht i shembim dyert e fshehta të së pamundurës! Koha dhe hapësira janë ngitur dje në lartësi. Ne tashmë jetojmë në absoluten, sepse tashmë kemi krijuar shpejtësinë e amshueshme të pranishme kudo.

9. Ne duam ta lavdërojmë luftën – të vetmen higjienë të botës – militarizmin, patriotizmin, gjestin, rrënues të anarkistëve, mendimet e bukura të cilat vrasin dhe përbuzjen e gruas.

10. Duam t’i rrënojmë muzetë, bibliotekat, të luftojmë kundër moralizmit, feminizmit dhe të gjitha poshtërsive të cilat janë oportuniste dhe kanë për qëllim dobinë.

11. Do të këndojmë për njerëzit që punojnë, për kënaqësinë dhe e kundërta, për shumicën e nuancuar të deteve të hapur të revolucioneve në metropolet moderne, për vibracionet e

arsenalitë e natës dhe kontejnierët nën shkëlqimin e fuqishëm të hënave elektrike; për stacionet hekurudhore që gëlltitin plot gjarpinj tymi; për fabrikat të cilat me penjtë e tyre janë ngjitur në re; për urat të cilat si gjimnaste kërcejnë nëpër farkataren e thikave të lumenjve të ndriçuar nga dielli, për anijet aventurore të cilat me flegrat e tyre nuhasin horizontin; për lokomotivat kahëgjera të cilat godasin në shina si kuajt gjigantë të çeliktë të penguar me gypa të gjatë dhe për fluturimin rrëshqitës të aeroplanit elipsi i të cilit valvitet si flamuri në erë dhe duartroket si turma (masa) e rënë në delirium.

Në aspektin estetik lëvizja futuriste u shfaq si reaksion i sentimentalizmit, pesimizmit, pasivitetit të letërsisë së atëhershme, pastaj kundër traditës; shquhet për frymën e saj militante, për kultin e shpejtësisë, për himnizimin e teknikës etj., dhe lavdëron agresivitetin, terrorizmin, rebelizmin, goditjen, luftën, ëndrrën, aventurën, kënaqësinë etj.

Në aspektin gjuhësor futuristët kërkonin thjeshtësimin e gjuhës poetike, flakjen e sintaksës, interpunksionit, mbiemrave, ndajfoljeve dhe lidhëzave, përdorimin e foljeve vetëm në paskajore (infinitiv), interpunksionin e zëvendësojnë me shenja matematikore, me formula kimke dhe me renditjen e veçantë të fjalëve dhe të shkronjave. Në lirikë kultivojnë vargun e lirë. Përveç poezisë futuristët u intersuan edhe për artet e tjera dhe kështu pasuan edhe manifeste të tjera, në të cilat futuristët përpunuan programin e tyre duke propaguar idetë e tyre…Kështu ata publikuan ***Manisfestin e teatrit futurist sintetik, Manifestin e pikturës futuriste, Kinemaja futuriste*** etj. Si edhe përfaqësuesit e rrymave të tjera letrare edhe futuristët patën

qëndrim kritik ndaj traditës letrare dhe kulturore të së kalurës dhe në këtë aspekt ata u treguan aq radikalë sa që kërkonin rrënimin e muzeve, të cilët i quanin “varreza të artit”, djegien e bibliotekave dhe të akademive, që i konsideronin konservatore që e pengonin zhvillimin e lirë të artit dhe kulturës (Agim Vinca, *Kursi i teorive letrare*, Shtëpia botuese, Libri shkollor, Prishtinë, 2002, f. 216).

Konfuzioni i këtillë sociologjik dhe ideor i futurizmit italian shpjegohet me faktin se shkollën futuriste e krijuan poetët të cilët i përkisnin borgjezizë së re italiane të pakënaqur me pozitën në të cilën gjendej Italia, e cila kishte aspirata imperialiste dhe se një pjesë e saj gjendej nën pushtetin austriak çka deri diku e shpjegon militarizmin dhe përqafimin e luftës nga ta, të cilët më vonë iu bashkangjitën fashizmit; dhe se tradicionalizmi në Itali qe më i theksuar sesa në vendet e tjera kapitaliste si në Francë dhe në Angli, nga këndej edhe reaksioni i vrullshëm dhe eksploziv kundër traditës, andaj futuristët italianë i këndojnë luftës, terrorizmit, rebelimit, aventurave dhe kënaqësive. Nga kjo programi i parë futurist më tepër pati karakter social sesa estetik.

FUTURIZMI RUS

Lëvizja futuriste, pavarësisht nga ai italian, u shfaq edhe në Rusi, e cila iu kundëvu simbolizmit. Për rrymat e ndryshme të futurizmit poetë të shumtë shkruanë artikuj teorikë-kritikë ose vjersha. Derisa futurizmi italian krijoi vlera të çmueshme vetëm në artet figurative, futurizmi rus u bë i njohur para së gjithash për poezinë e tij – duke iu felënderuar dy poetëve të vet më të mëdhenj: Velimir Hljebnikovit dhe Vladimir Majakovskit. Edhe futurizmi rus, sikurse ai italian, ka qenë radikal në kërkesat e tij, duke kërkuar krijimin e një modeli të ri poetik: futjen e fjalëve të reja që nga neologjizmat deri te barbarizmat. Përpjekja e tillë e çoi Hljebnikovin te burimet e së kalurës duke u përpjekur të bëjë sintezën e së kaluarës me të sotmen. Futuristët rusë këndojnë për përditshmërinë më të shëmtuar, për qytetet moderne me tempin e tyre të ethshëm të zhvillimit ("*Qyteti zëvendëson natyrën dhe forcat e saj…ethshmërinë – ja, çfarë i simbolizon temat e bashkëkohësisë*" – Majakovski), i këndojnë turmës (masës) dhe përpiqen t'i afrohen asaj, kërkojnë demoktarizimin e artit, sepse mendojnë se inteligjencia është veçuar nga populli dhe mbi të gjitha e urrejnë moralin borgjez dhe nacionalizmin. ("*Poezia e ardhmërisë është kozmopolite*"- Majakovski). Përpjekjet e para të futurizmit datojnë nga vitet 1909-1910. Ai u krijua dhe u zhvillua në një mjedis tjetër social dhe në kushte të tjera shoqërore nga futurizmi italian. Rusia në atë kohë në pjesën më të madhe të saj ishte vend agrar dhe i prapambetur, andaj futuristët rusë shfaqën

urrejtjen e tyre ndaj rendit borgjez dhe qytetit kapitalist (*Kojrrila* e Hljebnikovit), respektin ndaj gruas dhe ndjeshmërisë, patriotizmin, lidhjen me fshatin dhe traditat e tij revolucionare, frymën kryengritëse, mospranimin e glorifikimit të maqinizmit dhe "amerikanizmit", luftës, terrorizmit, shovenizmit dhe urrejtjes së turmës (masës). Të gjitha këto e dallojnë futurizmin rus nga ai italian. Ngjashmëritë ndërmjet futurizmit italian dhe atij rus mund të vërehen më tepër në mënyrën e paraqitjes (guximi, skandalet, vetëbesimi në avangardizmin e vet), në optimizmin dhe mbështetjen e shikimit në ardhmëri, në mohimin e trashëgimisë artistike (predikimi i rrënimit të muzeve dhe bibliotekave, urrejtja ndaj klasicizmit) dhe deri diku – në parimet estetike-teorike të krijimtarisë. Futuristët rusë ngrihen kundër kanoneve të formës. Ndryshon gjuha, flaket "fjalori religjioz"i simbolistëve dhe në fjalorin e tyre (futuristët), veç fjalëve të harruara ruse dhe dialektizmave, futin fjalë sharëse dhe të folurit e deklasuarve, krijojnë fjalë të reja, të ashtuquajturat "vanumi", fjalë pa kuptim logjik, të cilat mund të kuptohen ekskluzivisht në bazë të përshtypjes që ato lënë te lexuesi me efektin e tyre tingullor dhe me grafinë e tyre. Hljebnikovi krijon teorinë sipas së cilës fjala është – lodër – "kukull e tingujve", kurse teoricieni tjetër Gruzdjevi mendon se materiali poetik përbëhet nga fjalët e "çliruara nga kuptimshmëria e zakonshme". "*Fjala çohet kundër përmbajtjes, gjuhës akademike, rimës, sintaksës dhe etimologjisë*" (Majakovski). Fjala, sipas tyre, është qëllim më vete. Në Manifestin i cili doli si hyrje në përmbledhjen e tyre – *Shuplakë opinionit publik* (nga fundi i vitit 1912, kur futurizmi u krijua përfundimisht), Hljebnikovi, David Burljuk, Aleksej Kruçonih dhe

Majakovski : urdhërojnë të drejtën e poetit në urrejtjen e pakundërshtueshme ndaj gjuhës, e cila ka ekzistuar deri atëherë"(Majakovski). Vetëm Hljebnikovi, duke eliminuar fjalët me prejardhje të huaj, të cilat i urrente shumë, krijoi mijëra shprehje të reja. Kujdes i vogël u kushtohet normave metrike.

Në fund të përmendim se në futurizmin rus ekzistonin dy rryma: egofuturiste (shumë pak revolucionare në formë dhe në aspektin ideor, pa program të caktuar, variant i futurizmit të salloneve-mikroborgjeze, i cili në të vërtetë edhe s'është futurizëm), përfaqësues e të cilit ishte Igor Severjanjin, Vadim Shershenjeviç dhe variati kubofuturist ose në kuptimin variant i pastër i futurizmit, të cilin e përfaqësonin: Jelena Guro, vëllezërit Burljuci, Hljebnikov, Kruçonih, Majakovski etj. I afërt me këtë grup ishte grupi "Centrifuga", të cilit i përkiste Boris Pasternaku dhe Nikola Asejev, grup i cili përpiqej t'i afrojë futurizmin me simbolizmin duke u shërbyer me tema folklorike si Hljebnikovi (Asejev).

I deradikalizuar në aspektin e parimeve formale estetike dhe deri diku futurizmin e ndryshuar e kemi në LEF (Fronti i majtë i artit – Levi front umentnosti prej vitit 1923-1925) "Lefin e ri" të Majakovskit (nga fundi i viteve të njëzeta). Nga LEF futurizmi mori metodën formaliste dhe raportin negativ ndaj tradicionalizmit, duke i lidhur ato me analizën sociologjike (Osip Brik, Arvatov). Futurizmi shuhet me daljen e Majakovskit nga "Lefi i ri" dhe pas vetëvrasjes së Majakovskit, përjeton ditët e tij të fundit. Megjithatë futurizmi ndikoi mjaft në letërsinë ruse: pa të nuk do të zhvillohej as formalizmi, as konstruktivizmi rus dhe

nuk përjashtohet ndikimi i tri drejtimeve letrare të letërsisë europerëndimore (dadaizmit, surrealizmit, letrizmit)

EKSPRESIONIZMI

Ekspresionizmi është lëvizje artistike e fillimit të shekullit të 20-të. Ky drejtim letrar u shfaq ndërmjet vitit 1910 dhe 1920, ndërsa vetë emërtimi doli në revista ndërmjet vitit 1911 dhe 1914. Edhe pse si shfaqje dhe shkollë qe e fuqishme vetëm në Gjermani, nga ndikimet që janë bërë mbi të dhe nga ndikimiet që ai ka bërë, nuk mund të shpjegohet jashtë rrymimeve të përgjithshme artistike në fund të shekullit të 19-të dhe në fillim të shekullit të 20-të. Ekspresionizmi shfaqet si një lloj reaksioni ndaj krizës shpirtërore dhe morale që kishte përfshirë vendin në prag të Luftës së Parë Botërore. Si lëvizje revolucionare ajo shquhet si për nga tematika, ashtu edhe për nga formimi gjuhësor. Emërtimi ekspresionizëm është marrë nga historia e artit, me të cilin, për dallim nga impresionizmi, me të cilin shënohej drejtimi përkatës në pikturë, përfaqësuesit kryesorë të të cilit janë Sezani, Van Gogu, Munk, kurse në Gjermani grupet pikturale "*Die Brücke*" (*Ura*) dhe "*Kalorësi i kaltër*" (Kandinski, Kle, Kokoshka, Barlah etj.). Për të parën herë termin ekspresionizëm e ka përdorur Zh. A. Erve në vitin 1901, kurse në Gjermani e futi në përdorim kritiku letrar Vilhelm Voringer (Wilhelm Vorringer). Sipas ekspresionistëve nuk duhet nënshtruar rrethit që na rrethon, pamjes së jashtme të gjërave dhe vlerave të paqëndrueshme, duhet luftuar për një moral të ri, kundër harmonisë së rrejshme dhe kundër idealit qytetar të bukurisë së rrejshme. Duhet shprehur (prej këndej edhe fjala

ekspresionizëm që vjen nga fjala latine e*xprimere* do të thotë të shprehesh) çdo gjë që shihet në realitetin jetësor, që përjetohet nga shpirti dhe zemra e njeriut. Sipas tyre sendet duhet të përshkruhen drejtpërdrejt duke u shërbyer natyrshëm me gjuhën, pa u zgjatur në përshkrime të sendeve. Të gjitha mund të shprehen përmes mjeteve të reja shprehëse, përmes satirës ose ironisë; prapa dukurive të imagjinuara duhet kërkuar thelbin e sendeve.

Edhe ekspresionistët, si edhe të gjithë shkrimtarët avangardë, ngrihen kundër tashëgimisë kulturore. Ata hedhin poshtë vendosshmërisht natyralizmin, simbolizmin dhe impresionizmin; por, megjithatë, ata do të ushqehen me idetë dhe përvojat krijuese të poetëve të mëdhenj pararendës të tyre si, Sharl Bodler, Artur Rembo, F. Greg, Pol Klodel, Zhyl Romen, Andre Zhid (poetë francezë), pastaj të poetit amerikan Volt Vitman me përmbledhjen e vjershave (***Fije bari, 1855***, *Laves of Grass*), të romancierit rus Fjodor Mihajloviç Dostojevski, tregimtarit dhe dramaturgut suedez August Strindberg e veçanërisht të dramaturgut gjerman, Frank Vikedind. Përveç këtyre te ta kanë ndikuar edhe filozofët e njohur si: Soren Kjerkegor, Fridrih Vilhelm Niçe, Henri Bergson, Eduard Huserl etj.

Ekspresionizmi, si rrallë ndonjë lëvizje tjetër letrare, pati lidhje të ngushta me artet figurative, sidomos me piktorët e mëdhenj francezë të gjysmës së dytë të shekullit XIX dhe të fillimit të shekullit XX – Pol Sezan, Van Gog e deri te Pablo Pikaso.

Edhe pse si djep i ekspresionizmit konsiderohet Gjermania, ai u zhvillua edhe në vende të tjera si në Austri e

Zvicër, pastaj kishte disa qendra ku vepronin shkrimtarët ekspresionistë si Berlinin, Mynihun, Vjenën dhe Cyrihun.

Ekspresionistët kishin edhe revistat e tyre ku i botonin shkrimet e tyre. qofshin ato artistike prozë a poezi, qofshin ese, pamflete apo programe. Revistat më të njohur rreth të cilava u tubuan ekspresionistët ishin ***Die Aktion*** (*Aksioni*), ***Die Revolution*** (*Revolucioni*), ***Der Sturm*** (*Stuhia)*. Veç këtyre u botuan edhe disa antologji.

Ekspresionistët lëvruan lirikën, dramën dhe prozën tregimtare (skicën dhe tregimin e shkurtër).

Në lirikë ekspresionistët krijuan vlera të qëndrueshme, ndonëse shumica e poetëve lirikë vdiqën ose u vranë shumë të rinj; një numër i tyre kaloi edhe nëpër llogoret e përqëndrimit, disa prej tyre i lanë atje edhe eshtrat, ndërsa një pjesë bëri vetëvrasje. Autorët më të njohur që lanë gjurmë në letërsi qenë: Gottfrid Ben, Georg Trakl, Franc Verfel, Georg Hajm, Ernst Shtadler, Johanes R. Beher. Disa nga temat më të adhuruara që i lëvruan ekspresionistët janë: sëmundja, spitali, vdekja, shkatërrimi; tërmeti, lufta; vëllazëria gjithënjerëzore, kosmosi, konflikti i gjeneratave, qyteti (ekspresionizmi është letërsi qytetare), miniera, fabrika. Qëndrimin e poetëve ndaj këtyre temave e karakterizon emocionaliteti i theksuar, si: tmerri, tronditja, frika, rebelimi, entuziazmi vizionar, monologët lirkë, ritmi dinamik, leksiku dhe figuracioni, ngjyrat e forta. Figura poetike ka për detyrë të paraqetë esencën e gjërave dhe jo pamjen e tyre të jashtme. Ajo duhet të shprehë “vizionin” – një nga veçoritë e poetikës ekspresioniste.

Ekspresionistët kontribuan edhe në zhvillimin e gjinisë dramatike. Drama ekspresioniste shquhet për renditjen e tablove simbolike të lidhura në mënyrë jo të mjaftueshme – pa veçori individuale, duke mbetur në suazat e dramës ideore (pjesë me probleme ideore dhe me tezë). Skenat shquhen për muzikën, recitimet korale, lojën dhe pantomimën – pa lidhje me koncepte të caktuara kohore dhe hapësinore. Monologu përshkohet nga elemente lirike. Mungojnë karakteret dhe psikologjia e zakonshme, sepse me personazhet zotërojnë instinktet ose forcat e fatit, të cilat i krahasojnë me marionetat; konfliktete dramatike nuk janë individuale, por të përgjithshme: ndeshja e gjeneratave të reja dhe të vjetra në shoqëri dhe në kulturë. Regjia përpiqet të arrijë shquarjen e përmbajtjes ideore, duke u shërbyer me pamjen e caktuar të skenës (shkallët, skelet, katrorët abstraktë) si dhe me efektet e ndriçimit. Teatri ekspresionist i ka dhënë nxitje skenës (sidomos mënyrës se si ekzekutohen pjesët), por nuk ka ofruar vepra të një rëndësie të qëndrueshme. Dramaturgu më i madh ekspresionist ka qenë Bertolt Breht (1898-1956), i cili shkroi shumë vepra dramatike. Dramat më të njohura të tij janë: ***Nëna Kurajë dhe fëmijët e saj, Rrethi i Kaukazit me shkumës, Njeriu i mirë nga Seçuani, Baal, Daullet e natës etj.*** Përveç që është i njohur si poet, prozator e dramaturg, Brehti është i njohur edhe si teoricien i teatrit me veprën e tij teorike ***Teatri epik***. Si dramaturg në kohën e ekspresionizmit shquhen edhe Karl Shternhajm (komediograf) dhe Georg Kaizer (dramaturg). Ernst Toler, pas Luftës së Parë Botërore ishte luftëtar aktiv kundër reaksionit, i burgosur, më vonë antifashist (bëri vetëvrasje në

emigraion) shkroi dramën agjitative-ekstatike ***Njeriu i masës***, 1920.

Kontribut të veçantë ekspresionistët dhanë edhe në fushën e prozës tregimtare e cila shquhet për groteskun, ankthin, tëhujësimin – veçori këto të stilit ekspresionist. Vëmendje e veçantë i kushtohet përqeshjes satirike dhe parodike të qytetarëve dhe mikroborgjezëve, ushtrisë dhe shkollës, gjykatës dhe medicinës, paraqitjes së projekteve shkencore-utopike, vegimeve dhe gjendjeve të sëmura të shpirtit dhe të trupit të njeriut. Madhështinë e saj ndërkombëtare proza ekspresioniste e mbërrinë në veprën e Franc Kafkës (1883-1924), e cila paraqet diçka të re në letërsinë botërore, por Kafka megjithatë – para së gjithash me stilin e vet të ngjeshur si te të gjithë klasikët më të mëdhenj – mbetet jashta qendrës së shkollës ekspresioniste. Vepra tregimtare kanë shkruar Maks Brod, Herman Hese, Franc Verfel, Xhems Xhojs, Miroslav Kërlezha etj.

Ekspresionizmi si lëvizje iracionaliste që u zhvillua paralelisht me dadaizmin dhe futurizmin rus drejtpërdrejt ndikoi edhe në surrealizmin. Historianët francezë të letërsisë nganjëherë konsiderojnë se disa ekspresionistë në të vërtetë janë surrealistët e parë (sidomos Shebarti). Nga krijuesit ekspresionistë padyshim shquhen: në lirikë Trakli dhe deri diku Hajmi, në prozë Kafka, në risitë e teknikës teatrore Brehti. Ekzistojnë letrarë të cilët edhe pas shuarjes së shkollës ekspresioniste vazhdojnë të shkruajnë në të njëjtën mënyrë dhe në të njëjtën frymë (Brehti, Beni).

Ekspresionizmi përveç arteve figurative dhe teatrit, ka ndikuar fuqishëm edhe në formën dhe në përmbajtjen e filmit pa zë, sidomos të atij francez dhe gjerman.

Ekspresionizmi edhe pse si rrymë letrare u zhvillua në letërsinë gjermane, ai u përhap edhe në vende të tjera. Ai pati jehonë edhe në letërsinë shqipe. Këtë e konstaton edhe studiuesi dhe poeti ynë i mirënjohur Agim Vinca. Ndër të tjerët, afëri me ekspresionizmin dhe ekspresionistët, konstaon Agim Vinca, ka pasur Migjeni. Ai konstaton se "temat (mjerimi, papunësia, prostitucioni, fatalizmi), personazhet (fëmijët, gratë, murgeshat, mantenutat, studentët, intelektualët kundërshtarë të moralit patriarkalë etj.), vizionet (vizioni i mbinjeriut dhe i botës së re, në njërën anë, por edhe i fundit të botës, në anën tjetër), mjetet shprehëse që përdor ky poet e prozator dhe format letrare që kultivon ai (poezia lirike dhe proza e shkurtër) kanë tipare të shumta ekspresioniste" (Agim Vinca, *Kursi i teorive letrare*, Shtëpia botuese, Libri shkollor, Prishtinë, 2002, f. 214-215). Në lidhje me këtë Herman Bar shkruante: "Asnjëherë, asnjë kohë nuk ka qenë e tronditur me aq tmerr, me aq frikë nga vdekja. Asnjëherë bota nuk ka qenë aq e heshtur si varri. Asnjëherë njeriu s'ka qenë aq i vogël. Asnjëherë s'është frikësuar aq shumë. Asnjëherë paqja s'ka qenë aq larg, kurse liria aq e vdekur. Nga ky ankth tash ngrihet klithma: njeriu klith për shpirtin e tij, e tërë bota bëhet e vetmja klithmë e ankthit. Edhe arti i bashkohet kësaj klithme, klith në errësirën e thellë, klith në mesnatë, me klithmë thërret shpirtin: ky është ekspresionizmi" (Fric Martini, *Istorija nemačke književnosti*, Nolit, Beograd, 1971, f.550).

SURREALIZMI

Surrealizmi (fr. surréalisme) – është lëvizje letrare dhe artistike e cila u shfaq në Francë pas Luftës së Parë Botërore. Ndonëse në radhë të parë ishte lëvizje letrare, format në të cilat është shprehur nuk kanë qenë vetëm letrare, por edhe vepra pikturale dhe filmike, manifeste politike dhe deklarata, skandale, qortime, rrahje dhe mbrëmje letrare etj. Surrealizmi ka pararendësit e vet në artin modern që fillojnë pas impresionizmit dhe simbolizmit: te kubizmi, futurizmi dhe, veçanërisht, te dadaizmi, i cili në njëfarë kuptimi ka qenë edhe faza e parë, përgatitore e surrealizmit. Në esencë surrealizmi shprehte synimet e së njëjtës shtresë, të cilat dadaizmi filloi t'i shprehë në kohën e Luftës së Parë Botërore. Një grup i intelektualëve mikroborgjezë që gjendej jashtë prodhimit shoqëror dhe s'dihet se për ç'shkaqe gjendej jashtë radhëve të luftës të të dyja anëve të përgjakura, dhe këtë luftë, e cila kapitalin e madh e shpiente për hegjemoninë botërore, s'mundi ta kuptojë si të veten, protestën e vet e manisfestoi si protestë ndaj çdo gjëje të asaj që për mendimin e tyre ishte shkak i kësaj gjakderdhjeje grandioze.

DADAIZMI

Ishte normale që intelektualët mikroborgjezë, të ngushtuar midis dy forcave të mëdha historike, midis kapitalistëve të mëdhenj dhe proletariatit, të reagojnë kundër luftës dhe shoqërisë borgjeze me ikjen e qëllimshme në pakuptimësi, në lojëra pa qëllim, në papërgjegjësinë fëmijërore dhe në mohimin e çdo logjike. Domosdoshmëria e reaksionit të tillë tregon qartë faktin se dadaizmi thuajse njëkohësisht u shfaq në mjedise të ndryshme.

Dadaizmi në shenjë proteste kundër parrugëdaljes në të cilën civilizimi bashkëkohor e shpuri njerëzimin bashkëkohor shpalli kundërshtimin (mospajtimin) kundër të gjitha shtrëngesave. Ai u çua kundër artit borgjez, kundër manifestimit të entuziazmit poetik dhe krijuesve të zgjedhur, kundër racionales, kundër moralit dhe moralizimit, kundër të gjitha sistemeve, qofshin ato logjikë, etikë ose estetikë, kundër të gjitha rregullave, madje edhe atyre gramatikore dhe sintaksore. (Fjala dadaizëm vjen nga fjala frënge që në zhargonin e fëmijëve do të thotë kalë druri). Përfaqësues kryesor ishte poeti francaz me origjinë rumune Tristan Cara (1896-1963). Si lëvizje artistike dadaizmi lindi gjatë Luftës së Parë Botërore në Cyrih (1916). Këtij grupi iu bashkangjit edhe grupi i piktorëve dhe i letrarëve të nacionaliteteve të ndryshme: Hugo Bal dhe H. Hilsenbek (gjermanë), van Hodis (holandez), Hans Arp (alzasas), të cilët mblidheshin në kabarenë "Volter" Ky poet i talentuar (T. Cara) vite me radhë do të jetë

inspirues i të gjitha ekzibicioneve dadaiste. Një nga këto ndodhi në vitin 1916, pikërisht më 16 shkurt në orën 18. Në këtë kohë, hap fjalorin francez Lorus (Laroousse) për të gjetur pseudonimin për një kërcimtare kabaretase. Fjala e gjetur ***dado*** që në gjuhën famijare franceze do të thotë kalë, u bë flamur i një loje eksplozive dhe bizare, komike, imagjinative dhe proteste. Në shenjë të pakuptimësisë dadiste shpërthyen manifeste, pamflete, deklarata; me këtë simbol të marrëzisë u mbajtën mbrëmje letrare, u shkruan vjersha kundër vjershave, mugullonin vjersha nga republika, republika merrej si simbol i njeriut, me dëshirë simulohej marrëzia, zhvidhoseshin të gjitha madhështitë e botës qytetare me mjaullima mohohej muzika e cila sipas fjalëve të Albert Savinit është "e pakuptimtë dhe art amoral", me teneqe krijohej muzikë e re, trillohej "alfabeti muzikor" i ri, në çka u shqua Kurt Shviters; ai, në të vërtetë, duke imituar të folurit e shpendëve i përshëndet miqtë e ardhur nga maja e një druri në kopshtin e vet. Në një parrullë të tyre lexojmë: "*Ne jemi kundër të gjitha parimeve, arti është produkt apotekar për budallenjtë…Çdo gjë është e pakuptimtë, aq më mirë…Dada s'do asgjë, asgjë. Ai krijon diçka vetëm sa që publiku të thotë: ne s'kuptojmë asgjë, asgjë, asgjë. Dadaistët vetë nuk paraqesin asgjë, asgjë, asgjë. Dhe, pa dyshim, ata nuk do të arrijnë asgjë, asgjë, asgjë."* Por, prandaj, palodhshëm kanë bërë diçka; p.sh. ekspozita në të cilat ka mundur të hyhet nëpër nevojtore, ekspozonin në to fotografi të cilat askush s'ka dashur t'i blejë. Disa kanë bërë edhe "kolazhe verbale". Më spirituoz[(gazmor) në këtë aspekt gjithësesi ka qenë Fransis Pikabi me kolazhet aforistike të çuditshme të tij: Plus on plait, plus on deplait (Sa më shumë të pëlqen, aq më pak

të pëlqen). Les hommes gagnent les diplômes et perdent l'instct (Njerëzit fitojnë diploma, por humbin instinktin). Il est plus facile de se grother le cul que le coeuer (Më lehtë është të kruash prapanicën sesa zemrën etj.) Shkencëtari austriak, në mbështetje të provave të tij me "pikturat e rastit" (Zufalsbild), ka vërejtur se jo vetëm artistët, por edhe njerëzit e rëndomtë, duke vërejtur objektin e caktuar, hijen, njollën, kanë një numër vizionesh dhe emocionesh, të cilat zbulojnë karakterin, imagjinatën e tyre. Nga kualiteti i imagjinatës së tyre do të varet edhe pasuria e figurave të provokuara.

Por edhe vetë natyra herë-herë krijon fabrikate, gjysmëfabrikate të cilat i ofrohen krijuesit. Mbi natyrën si kreatore e pavetëdijshme dhe ndihmëse e autorit, jo moti gjallërisht ka shkruar Rolan Kajoa (Caillois, Rolland) në artikullin (Natura pictrix). Këtë e kanë vërejtur edhe njerëzit antikë. Pliniu Plak tregon se si Protogjeni nga Rodosi, i hidhëruar pse s'ka mundur të vizatojë turirin të shkumbëzuar të një qeni, në pëlhurë gjuan shpuzën e lagur me ngjyra; menjëherë njolla e cila mbeti, i ngjalli iluzionin e tillë çfare e kërkoi ky artist. Si shembull të rolit të rastësisë mbi krijimtarinë përmenden mendimet e Leonardo Davinçit në librin *Shqyrtime mbi pikturën*. Davinçi shkruan se retë dhe rrethojat e vjetra kanë qenë shtytje për shumë vizione artistike. Edhe Viktor Ygo ka vepruar ngjashëm, për çka flet Rorshahu me rastin e ekpserimentit të tij. Në të vërtetë, ky gjeni romantik do të lyente njolla ngjyre në letër dhe, duke i vëzhguar, përjetonte vizionin e visoreve fantastike. Nga procedeja e këtillë zvierani Rorshah ndërtoi sistem të tërë të hulumtimit të imagjinatës dhe të karakterit të tyre. Testi përbëhej nga sa vijon:

letrat me njolla me ngjyra të ndryshme do t'i mbështillte në katër pjesë dhe këto njolla të shkrira do t'ua tregonte pacientëve të tij. Kështu vërtetoi se ekzistojnë dy lloj vëzhguesish: intravertë dhe ekstravertë; ata që i janë kthyer botës së jashtme dhe ata që i janë kthyer botës së brendshme…kjo teori ka mundur të ndikojë te dadaistët edhe pse sulmet e tyre kanë pasur qëllime të tjera. Nëse protestat e dadaistëve, në radhë të parë, mund të shpjegohen si shprehje e revoltës kundër luftës dhe të shpirtit të shkatërruar të njerëzve pas luftës, disa metoda të veprmit të tyre, aktiviteti i tyre veprues, idetë e tyre mbi botën kanë qenë shprehje e tërthorët e ndikimit të teorisë së Anshtajnit, të pikëpamjeve të Jungut dhe të Frojdit mbi psikanalizën dhe, më shumë mësimet e zviceranit Bjojler, me të cilin dadaistët cyrias ishin shumë të afërt. Për këtë kanë qenë të vetëdijshëm gjithsesi edhe surrealistët, pasardhësit e tyre. Duke flakur gradualisht metodën dadaiste të britmave (skandaleve), ekzibicioneve antiletrare dhe antiartistike, pranuan automatizmin psikik dadaist, barcaletat e tyre me kolazhet verbale dhe pikturale, të cilat do të hyjnë në strukturën e eksperimentimit të tyre të ardhshëm shkencor dhe artistik. Ndërkaq, disa dadaistë kërkonin edhe rrugë të tjera më radikale të larjes së hesapeve me mizerien qytetare, histerinë e luftës dhe artit akademik… Variantin revolucionar të dadaizmit në aspektin social e kanë dhënë avangardistët gjermanë të tubuar rreth Baargeldit, njërit nga themeluesit e partisë komuniste renanase dhe gazetës "Der Ventilator". Këtu duhet përmendur edhe mikun e Carit, R. Hilzenberkun, i cili do të bëhet komisar për art gjatë kohës së shkurtër sa zgjati kryengritja berlinase: Georg Gros në këtë ndërmarrje revolucionare luajti rol të veçantë me

karikaturat e tij. Kukulla e tij e njohur me kokën e derrit, në uniformën e oficerit gjerman, e varur në tavan në një ekspozitë dadaiste më 1920, ishte një manifestim i pakrahasuar antiluftarak sesa poemat dadaiste fatagage, fatrastitë e Zhakobit dhe teoria e abnegacionit e cila mbështetej në idenë: "e matur me masat e amshueshmërisë, çdo aksion është i kotë".

... Dadaizmi rreth vitit 1920 në masën më të madhe u shtresua dhe me një krah u dredh në një lëvizje të re: në surrealizëm, prandaj ka të drejtë kur kritiku Klasnie kur thotë: "Surrealizmi pa dadaizmin s'do të ishte ai që ishte".

Vetë fjala surrealizëm është marrë nga Apolineri dhe e kombinuar në njëfarë kuptimi me domthënien e fjalës "supernatyralizëm" të poetit Zherar de Nerval dhe të "ideorealizmit" të poetit Sen Pol Rua. Në lidhje me këtë term në "Manifestin" e vitit 1924 përmendet edhe mendimi i Tomas Karlajlit mbi "supernatyralizmin e natyrshëm".

Surrealizmi është njëra nga lëvizjet më të rëndësishme midis Dy Luftërave. Lindi në Francë si vazhdim i dadaizmit, të cilin e lansuan shkrimtarët e tubuar rreth revistës "Letërsia" ("Litterature", 1919 -1924)nën redaktimin e Lui Aragonit, Andre Bretonit dhe Filip Suposë. Prijës i kësaj lëvizjeje letrare ishte Andre Breton, i cili më 1924 botoi "Manifestin surrealist", kurse në dhjetor të të njëjtit fillon të dalë revista "Revolucioni surrealist", me çka fillon koha dhjetëvjeçare e këtij drejtimi letrar. Realizmi do të lërë gjurmë të thella në letërsinë franceze dhe do të vijojë të ekzistojë edhe pas Luftës së Dytë Botërore dhe formalisht, e më tepër si stil letrar i cili me prosedetë e tij hyri në themelet e letërsisë moderne, të lirikës moderne.

Edhe surrealizmi si eksprenionizmi, futurizmi dhe dadaizmi, u krijua si kundërshti ndaj letërsisë së deritashme, kulturës dhe jetës në përgjithësi, sidomos të asaj shoqërore. Nga të gjitha lëvizjet moderne, surrealizmi e pati më të theksuar vijën revolucionare sociale, sidomos pas "Manifestit të dytë surrealist" (1929), kur edhe revista ndërroi emrin në "Surrealizmi në shërbim të revolucionit"(1929).

Tekstin e parë surrealist Bretoni e botoi më 1919 në revistën "Letërsia" me titull "Fushat magnetike". Në të përdori prosedeun e "shkrimit automatik", i cili në fazën e parë të surrealizmit qe bazë e teknikës krijuese surrealiste, të cilën Bretoni e formuloi kështu: "Surrealizëm. Emër i gjinisë mashkullore. Automatizëm i pastër psikik, me anën e të cilit synohet të shprehet, qoftë me gojë, qoftë me shkrim, qoftë me ndonjë formë tjetër, funksionimi real i mendimit. Diktati i mendimit në mungesë të çfarëdo kontrolli të arsyes". Më tej ai vazhdon: surrealizmi mbështetet në besimin te një realitet superior të disa formave të asociacioneve të cilat deri më tash ishin lënë anash (pas dore); në gjithfuqinë e ëndrrës dhe në lojën e painteresuar (të lirë) të mendimit. Ai synon t'i rrënojë (zhdukë) definitivisht (përfundimisht) të gjitha mekanizmat e tjerë psikik dhe t'i zëvendësojë ata në zgjidhjen e problemve kryesore të jetës" Ose, me fjalë të tjera, të përjashtohet çdo gjë logjike dhe racionale në dobi të iracionales, e cila mbërrihet me ëndrra halucinative dhe vizione. "Prej vëzhgimit vizuel i cili është bazë e impresionit, kalohet në vëzhgimin halucinant"(M.Zhan). Që ky vëzhgim "të grabitet"në gjendjen e pastër, qasja më e mirë është "të shkruarit automatik", kur fjalët renditen ashtu si na vijnë në

një gjendje të lirë të mendimeve për çfarëdoqoftë lidhjesh praktike-reale në mes të gjërave, por përqëndrim të skajshëm për lëvizjet e brendshme të shpirtit tonë. Gjendja e tillë arrihet në letargjinë e ngjashme me ëndrrën, në halucinacione, në " përdorimin e pamasë dhe të pasionuar të figurave të cilat befasojnë (L.Aragon), "të cilat paraqesin shkallën më të lartë të bizaritetit" (A. Breton). Mënyra e shkrimit automatik solli deri krijimi i lidhjeve më të pamundshme të fjalëve dhe prodhoi tekste nga më bizaret (të çuditshmet). Paraimi i vërtetë të cilit i janë përmbajtur është ai i se duhet të jesh bizar, jo i rëndomtë dhe i paqartë. Prandaj shkrimi automatik ka qenë prosede krysore e surrelizmit, kurse teknika krijuese e tyre mbështetej në lidhjen e largët të fjalëve dhe të figurave. Në lidhje me këtë Andre Breton shkruante: "Shkruani shpejt dhe pa syzhe të paracaktuar, aq shpejt duke mos u ndalur dhe duke mos provuar ta lexoni sërish atë që keni shkruar. Fjala e parë do të vijë vetvetiu, sepse e vërteta është se ndonjë fjali e huaj për ndërgjegjen tonë të mendimeve mezi pret të shfaqet. (...) Vazhdoni kështu sa t'ju do qejfi". Burim tjetër kryesor i inspirimeve të surrealistëve kanë qenë ëndrrat. Për vlerat e tyre në mnyrë patetike flet Aragoni te "Fshatari prej Parisi": I proklamoj botës këtë fakt me rëndësi të dorës së parë: Lindi vesi i ri, entuziazmi iu dha njeriut, Surrealizmi i Frenezisë dhe i Hijes ..." Ëndrrën dhe imagjinatën ata i kuptonin si pjesë të realitetit, si një realitet i barabartë me realitetin objektiv. Mbirealiteti për të cilin fliste Bretoni si një sintezë e realitetit dhe e ëndrrës paraqiste në të vërtetë një realitet në të cilin ëndrra e fshin (eliminon) realitetin. "Ëndra është e vetmja që ia jep njeriut të gjitha të drejtat në liri. Duke iu

falënderuar ëndrrës, vdekja nuk duket më e errët, kurse kuptimi mbi jetën bëhet indiferent ... Ne gjendemi nën pushtetin e ëndrrës dhe ne duhet ta ndjejmë forcën e saj në gjendje të zgjuar. Kjo është një tirane e veçuar me pasqyra dhe rrufe. Ç'është letra dhe pena, ç'është të shkruarit përpara këtij gjiganti i cili i mban muskujt e reve me muskujt e vet" – thuhet në numrin e parë të "Revolucionit surrealist", ku flitet për vlerën dhe rolin e ëndrrës. Ankthi, rrëfimet e të marrëve, krizat shpirtërore (mentale) janë objekt i interesimit të surrealistëve, kurse poetikën e tyre e përbëjnë ironia, paradoksi, shakaja, batutat, sharjet dhe humori i zi..

Surrealistët e kultivuan humorin e zi si një lloj të mospajtimit me hipokrizinë shoqërore. Humori i zi është një lloj largimi (shmangie, evazion), shpëtim nga thurja morale, nga vetëvrasja, të cilën disa surrealistë e kanë praktikuar, të paktën një herë në jetën e tyre, kur ky akt ka qenë i suksesshëm. Humori i zi surrealist nxit më shumë grimasë (ngërdheshje) sesa të qeshur, më shumë mllef sesa gëzim. Disa shkrimtarë konsiderojnë se nga të gjitha manifestimet e surrealizmit më i qëndrueshmi dhe më i rëndësishmi është – humori i tyre (Rozhe Vajan). Zhak Vashe, apostull i humorit surrealist, humorin e ka definuar si "kuptim teatral i pakuptimësisë së plotë të çdo gjëje". Shumë efekte të tyre më serioze kanë ndikuar si përqeshje e pakuptimësisë e cila është e fshehur dhe atje ku zakonisht nuk pritet. Andaj s'është aspak e rastit që Salvador Dali ka qenë një kohë bashkëpunëtor i komikëve të njohur filmikë amerikanë të vëllezërve Mark. Kjo do të thotë se surrealistët kanë krijuar mjaft edhe fjalë të urta, barcaleta, letra sharëse etj. "*Duhet rrahur nënën*

tënde se është e re", "*Qershitë bien atje ku mungojnë tekstet*", *Ç'është dita*? – *grua e cila lahet lakuriq kur bie nata*" ... *Ç'është dhunimi*? – *dashuri e shpejtë*, *Ç'të bëjmë me katedralen Notre-Dame*? – *ta shndërrojmë në shkollë seksuale për virgjineshat*!; Një kundërshtar të tijin L. Aragoni e cilëson kështu: "*Ju jeni një zero*, *gjegjsisht dy*".

Si edhe çdo poetikë tjetër, edhe teoria krijuese surrealiste në qendër të saj kishte shprehjen, gjegjësisht problemet e gjuhës. Një nga kërkesat kryesore të Bretonit është edhe evitimi i shenjave të pikësimit: i pikave, i presjeve dhe i shenjave të tjera të pikësimit, sepse, sipas tij, ato pengojnë rrjedhën e lirë të mendimit. Mënyra e shkrimit automatik solli deri te krijimi i lidhjeve të pandashme të fjalëve dhe prodhoi tekste më bizare dmth. ata ishin kundër çdo logjike. Me këtë nuk mohohet realiteti, por vetëm kuptohet më gjerë: jo vetëm si realitet i racionales dhe i vetëdijes, por si realitet i nën- vetëdijes dhe i iracionales. Për shpjegimin poetik të së vërtetës poezia thërret në ndihmë shkencën moderne, së pari psikanalizën dhe nuk është pëpjekur që fuqitë iracionale të jetës së njeriut t'i mbështjellë në fshehtësi, por është përpjekur që ato t'i shohë si pjesë përbërëse të misteries së jetës së nënvetëdijshme të njeriut. Prandaj poezia e tyre është "poezi e frikës, e ankthit dhe e tmerrit".

Në "Manifestin e parë", Bretoni merr definicionin e Riverdisë mbi imazhin poetik si "lidhje e dy realiteteve më pak a më shumë të largëta" (*Rečnik književnih termina*, Nolit, Beograd, 1986 f. 458). Imazhet janë imazhe të gjendjes paranoike ose siç i quante Bodleri "imazhe të opiumit" dhe si të tilla ato janë spontane, despotike, arbitrare dhe plotësisht autarkike në

pikëpamje logjike, konstaton Agim Vinca, kurse piktori Salvador Dali, në mbështetje të studimit të sëmundjeve shpirtërore ndërton teorinë mbi të ashtuquajturin "interprtim paranoik i realitetit ose paranoja kritike e deliriumit". Në librin e tij "*Gruaja e dukshme*" Salavador Dali jep definicionin vijues: "Kjo është metodë spontane e njohjes iracionale e cila mbështetet në objektivizimin kritik, sistematik të asociacioneve dhe interpretimeve të marra. Me anë të procesit të pastër paranoik është e mundur të nxitim figurë të dyfishtë, dmth. paraqitjen e dy objekteve: njëri i cili as pa të voglin ndryshim figural ose automatik, është figurë e një tjetri, i objektit absolutisht të ndryshëm, edhe atë plotësisht besnik, pa devijime ose abnormalitet i cili do të mund të jepte çfarëdoqoftë grupimi të qëllimshëm ... Figura e dyfishtë mund të vazhdohet, nëse vazhdon procesi paranoik, dhe atëherë mjafton të ekzistojë ndonjë ide e re, dominante, për t'u prodhuar figura e tretë, dhe kështu me radhë, deri te bashkimi i shumë figurave, numri i të cilave është i kufizuar me vetë aftësinë panaroike të kuptimit të idesë". Kjo metodë s'është vetëm mjet i mohimit të besnikërisë objektive të figurave të cilat na i ofron vetëdija mbi realitetin, ajo, sipas mendimit të Dalit, është rrugë efikase për t'u krijuar "gjeometria e re e mendimeve", kryesisht, i " mendimit poetik"... Dali poashtu i ka pasuruar objektet "mbirealiste" me një variant të ri, sepse u ka dhënë tipare të qenieve të gjalla. Kombinimin e till e ka quajtur "objekt-qenie".

Nga fundi i vitit 1925 krijohet një etapë e re në zhvillimin e surrealizmit. Si ndërmarrje e çlirimit të personalitetit të njeriut dhe të transformimit të jetës së tij, surrealizmi i afrohet

marksizmit dhe disa përfaqësues të tij si Aragoni, Elijari, Bretoni, bëhen anëtarë të partisë komuniste dhe kërkojnë angazhimin e artit në ngjarjet shoqërore – politike. Bretoni në një rast deklaron: "Arti i sotëm autentik është i lidhur me aktivitetin revolucionar shoqëror: bashkë me të, ai synon rrënimin e shoqërisë kapitaliste". Shkaktohet çarje (plsaritje) në lëvizje, disa naëtarë do të mbeten në pozicionet e vjetra. Pas shumë polemikash dhe diskutimesh e sidomos pas përjashtimit të Bretonit nga Pk, 1933, shkrimtari i manifestit mohon lidhjen e artit me luftën politike dhe pohon se surrealizmi me vete bart forcën revolucionare. Pas luftës Bretoni i kthehet misticizmit dhe okultizmit, me çka përfundimisht ndahet krejtësisht nga bashkëpunëtorët e dikurshëm, por fiton anëtarë të rinj. Ata organizojnë ekspozita ndërkombëtare 1947 dhe 1959. Por këto janë vetëm mbetje të surrealizmit. Nëse s'ka mundur të ndryshojë pamjen e botës, ai arrti ta ndryshojë pamjen e poezisë. Edhe pse shumë vepra kanë të bëjnë thjeshtë me radhitjen e figurave midis të cilave nuk mund të vendoset kurrfarë lidhjesh, edhe pse në to shpesh ka mistifikime dhe poza, me interesimin e tij për ndërdijen dhe iracionalen, me synimin e tij t'i kapërcejë suazat tradicionale të letërsisë, surrealizmi tregoi për mundësitë e rrugëve të reja të kërkimit të shprehjes poetike dhe përmbajtjes poetike duke ndikuar kështu edhe në poezinë moderne.

BIBLIOGRAFIA

1. Grup autorësh, Odnosi među umetnostima (Raportet midis arteve), Nolit, Beograd, 1978

2. Aristoteli, За поетиката (Për poetikën), Скопје, 1979

   Aristoteli, Poetika, Rilindja, Prishtinë, 1968

3. Horaci, Arti poetik, Prishtinë, 2000

4. Драгиша Живковић, Језик књижевног дела (Gjuha e veprës letrare), Београд, 1961

5. Dragiša Živković, Teorija književnosti (Teoria e letërsisë), Beograd, 1986

6. Борис Томашевски, Теорија књижевности (Teoria e letërsisë), Београд, 1972

7. Milivoj Solar, Teorija knjževnosti, (Teoria e letërsisë),Zagreb, 1977

8. Gani Luboteni, Teoria e letërsisë, Beograd, 1964

9. Rene Velek – Ostin Voren, Teorija književnosti (Teoria e letërsisë), Nolit, Beograd, 1974

10. Zejnullah Rrahmani, Teoria e letërsisë (për shkollat e mesme), Prishtinë, 2002

11. Zejnullah Rrahamani, Nga teoria e letërsisë shqipe, Rilindja, Prishtinë, 1986

12. Zdenko Škreb/ Ante Stamać, Uvod u književnost (Hyrje në letërsi), Grafički zavod Hrvatske, 1983

13. Sterjo Spasse, Elementet e para të teorisë së letërsisë, Prosveta, Nish, 1969

14. Hyrje në shkencën e letërsisë, përshtatur nga Jakov Xoxa, Napredok, Tetovë, 1970

15. Enver Muhametaj – Xhevat Lloshi, Njohuri nga teoria e letërsisë dhe stilistika gjuhësore, Tiranë, 1992

16. Ali Aliu, Teoria e letërsisë, 1986

17. Floresha Dado, Teoria e veprës letrare – Poetika, Tiranë, 2003

18. Ilir Yzeiri, Poetika nga Aristoteli ... te Natali Sarrot, Tiranë, 2000

19. Катарина Богдановић / Паулина Лебл-Албала, Теорија књи□евности и анаиза писменних састава средње и стручне школе Београд, 1937

20. Душко Наневски, Теорија на кни□евноста со примери (Teoria e letërsisë me shembuj), Скопје, 1961

21. Џонатан Калер, Структуралистичка поетика (Poetika strukturaliste), Београд, 1990

22. Xhonatan Kaller(Jonathan Culler), Teori letrare, Prishtinë, 2002

23. Aleksandër Xhuvani / Kostaq Cipo, Fillime të stilistikës e të letërsisë së përgjithshme, Rilindja, Prishtinë, 1982

24.Димитрије Сергејевич Лихачов, Поетика старе руске књи□евности, (Poetika e letërsisë së vjetër ruse), Београд, 1972

25. Gjergj Zheji, Vëzhgime metrike, Tiranë, 1980

26. Dhimitër S. Shuteriqi, Metrika shqipe (për shkollat e mesme dhe të nalta), Rilindja, Prishtinë, 1968

27. Hysni Hoxha, Struktura e vargut shqip, Rilindja, Prishtinë, 1973

28. Žerar Ženet, Figure (Figurat), Beograd, 1985

29. Grup autorësh, Metafora, figure i značenje (Metafora, figurat dhe kuptimi), (zbornik teorijski radova,(përmledhje punimesh teorike), Beograd, 1986

30. Milazim Krasniqi, Soneti në poezinë shqipe, Prishtinë, 2005

31. Klara Kodra, Dramaturgjia e arbëreshve të Italisë në periudhën e Rilindjes, Tiranë, 2004

32. Grup autorësh, Epohe i pravci u književnosti (Epokat dhe drejtimet në letërsi), Narodna knjiga, Beograd, 1965

33. Grup autorësh, Moderni pravci u književnosti (Drejtimet moderne në letërsi), Beograd, 1984

34. Osval Dykro / Cvetan Todorov, Fjalor enciklopedik i shkencave të ligjërimit, Rilindja, Prishtinë, 1984

35. Fjalorth termash letrare (për nxënësit e shkollave të mesme) Tiranë, 1965

36. Moderna teorija romana (Teoria moderne e romanit), Beograd, 1979

37. Moderna teorija drame (Teoria moderne e dramës), Nolit, Beograd, 1981

38. Teorija tragedije (Teoria e tragjedisë), Nolit, Beograd, 1984

39. Rejmond Vilijams, Drama od Ibzena do Brehta (Drama prej Ibsenit deri te Brehti), Nolit, Beograd, 1979

40. Đerđ Lukač, Istorija razvoja moderne drame (Historia e zhvillimit të dramës moderne), Nolit, Beograd, 1978

41. Mihal Bahtin, O romanu (Mbi romanin), Nolit, Beograd, 1989

42. Teorija filma (Teoria e filmit), Nolit, Beograd, 1978

43. Henrik Markjevič, Nauka o književnosti (Shkenca mbi letërsinë), Nolit, Beogra, 1974

44. Rečnik književnih termina (Fjalor i termave letrare), Nolit, Beograd, 1986

45. Edgard Alan Poe, Poezi dhe ese, Tiranë, 2004

46. Rexhep Qosja, Historia e letërsisë shqipe – Romantizmi I, Rilindja, Prishtinë, 1984

47. Agim Vinca, Kurs i teorive letrare, Prishtinë, 2002

48. Dr. Milko Popović, Poetika (Poetika), Tisak i naklad St.Kugli, Zagreb, Ulic 30, god.?

49. Dr. Vladimir Kral, Uvod u dramaturgiju (Hyrje në dramaturgji), Novi Sad, 1966

50. Rene Velek – Ostin voren, Teorija književnosti (Teoria e letërsisë), Utopija, Beograd, 2004

PËRMBAJTJA